
Марк Резников
ВОСПОМИНАНИЯ
СТАРОГО
МУЗЫКАНТА

ВОСПОМИНАНИЯ СТАРОГО МУЗЫКАНТА

Overseas Publications Interchange Ltd.

MARK REZNIKOV

MEMOIRS
of an Old Musician

Overseas Publications Interchange Ltd

МАРК РЕЗНИКОВ

ВОСПОМИНАНИЯ
старого музыканта

Записала Адель Резникова

Overseas Publications Interchange Ltd

Mark Reznikov: VOSPOMINANIA STAROGO MUZYKANTA

First published in Russian in 1984
by Overseas Publications Interchange Ltd

© Mark Reznikov, 1984
© Russian edition (1984) Overseas Publications Interchange Ltd

All rights reserved

No part of this publication may be reproduced
or translated, in any form or by any means,
without permission.

ISBN 0-903868-90-3

Cover design by Andrzej Krauze

Printed in West Germany



Первые скрипки: А. Резников – второй слева внизу

Глава 1

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Всю жизнь я увлекался мемуарной литературой, много читаю ее и сейчас, но никогда я не мог даже подумать о том, что возникнет мысль и желание записать собственные воспоминания, которых, как сейчас выяснилось, у меня за всю жизнь накопилось не мало. Я живу в Нью-Йорке более 3-х лет, и, часто встречаясь с эмигрантами так называемой „3-ей волны", с музыкантами разных возрастов и из разных городов оставленной нами Родины, я с удовольствием рассказываю о Ленинграде, о красавице Неве и ее изумительных набережных, мостах и других достопримечательностях этого незабываемого города. Рассказываю о сказочно-прекрасном Петергофе с его фонтанами, о бывшем Царском селе, о Павловске и его знаменитом Вокзале, куда часто съезжалась вся петербургская знать послушать „Короля вальсов" Иоганна Штрауса.

Но из всех моих воспоминаний наиболее дороги мне воспоминания о концертах Ленинградской Филармонии в пери-

од с 1925 и до 1937 года. Это был, поистине, „Золотой век" в музыкальной жизни Советского Союза за все годы его существования. В это время в стране был НЭП (новая экономическая политика), который на какой-то период принес облегчение от голода и прочих физических и нравственных страданий. Благодаря этому на какое-то время как бы „открылись шлюзы", по которым хлынуло все лучшее, что было в то время в музыкальной жизни Зарубежья. Стали приезжать лучшие в мире скрипачи, пианисты, дирижеры. Здание бывшего Дворянского Собрания, где проходили эти концерты, напоминало осажденную крепость: у всех подъездов, выходящих на б. Итальянскую и Михайловскую улицы, стояла конная милиция, которая подчас была бессильна сдержать натиск публики, жаждавшей попасть в зал. А после окончания концерта вся эта толпа восторженных слушателей стояла у 6-го подъезда, что напротив главного входа в Европейскую гостиницу, чтобы еще раз отдать дань своего восхищения тому или иному гастролеру. Овации, начатые в зале, переходили сюда, на улицу, и длились так долго, что казалось, никогда им не будет конца. Улыбки, рукопожатия, автографы – все это сливалось в какой-то единодушный восторг и безграничную благодарность.

В те годы оркестром дирижировали корифеи музыкальной культуры, и, несмотря на то, что прошло более полувека с того времени, я все отлично помню. Мы играли тогда под управлением Бруно Вальтера, Отто Клемперера, Феликса Вейнгартнера, Александра Цемлинского, Ганса Кнаппертсбуша, Эриха Клейбера, Фрица Штидри, Германа Абендрота, Вацлава Талиха, Фрица Буша, Георга Селла, Пьера Монте, Эрнеста Ансерме, Альберта Коутса, Дмитриуса Митропулоса, Вилли Ферреро, Венделя, Лео Блеха и мн. других. Это были звезды первой величины. Затем были дирижеры Георг Себастьян, Ренэ Батон, Григорий Фительберг, Дезире Дефо, Гейнц Унгер, Эжен Сенкар, Артур Родзинский, Клеменс Краус, Брейзах, всех не припомню. Многие из этих дирижеров были просто уникальны по своему таланту, эрудиции и артистизму.

В результате общения с такими дирижерами, оркестр совершенствовался, обогащался знанием репертуара, приобре-

тал огромную гибкость, способность молниеносно схватывать творческие желания того или иного дирижера, быть соучастником, соисполнителем великого творца, артиста, отвечать его воле. Наш оркестр приобрел такой опыт, который позволял ему овладевать сложнейшими произведениями за 3-4 репетиции (к сожалению, это качество ныне полностью утрачено). В числе упомянутых мною дирижеров отсутствуют имена Артуро Тосканини и Вильгельма Фуртвенглера, которые отказались посетить Советский Союз из-за его политического режима, не соответствовавшего их идеологическим воззрениям.

Оркестр Ленинградской Филармонии представлял собою в те годы высокопрофессиональный монолит, и поэтому почти все дирижеры приезжали непременно в Ленинград и не всегда в Москву, так как там тогда не было такого оркестра, равного ленинградскому. Приезжали в то время и великие солисты: Артур Шнабель, Артур Рубинштейн, Эгон Петри, Рудольф Серкин, Альфред Корто, Яша Хейфец, Ефрем Цимбалист, Эммануил Фейерман, Ивонна Астрюк, Морис Марешаль, Мирон Полякин, Йозеф Сигети, Альма Мооди, Энрико Майнарди, Адольф Буш, Жак Тибо, Георг Куленкампф, Бронислав Губерман, Андре Сеговия, Ваша Пшигода... В те годы приезжал с концертами знаменитый пианист Карло Цекки, который впоследствии выступал только как дирижер, и в этом качестве он, на мой взгляд, не достиг того совершенства, какое было в его фортепианной игре.

Трудно описать атмосферу, царившую тогда на этих концертах. Попасть в зал Филармонии было событием, и билеты спрашивали за несколько кварталов до Филармонии. Необходимо напомнить об одном, весьма существенном факте: в то время Академия наук еще находилась в Ленинграде и почти все академики и сотрудники Академии наук были главными и весьма активными слушателями. Все они были неизменными обладателями абонементов на симфонические концерты.

В ярко освещенном белоколонном зале сидели весьма почтенные старики, большинство из них в официальных вечерних костюмах — визитках и сюртуках, а рядом с ними их

жены, также одетые по-старомодному, в платьях со шлейфами и непременно с лорнеткой в руке. В первых рядах сидели ученые с мировыми именами, в частности президент Академии наук Александр Петрович Карпинский, который обычно прежде, чем занять свое место, проходил по длинной ковровой дорожке через весь зал к эстраде, чтобы почтительно пожать руку концертмейстеру оркестра Виктору Александровичу Заветновскому.

Завсегдатаями концертов были будущие академики Сергей Иванович Вавилов и Абрам Федорович Иоффе, известные артисты Юрий Михайлович Юрьев и Иван Васильевич Ершов, замечательные дирижеры Самуил Абрамович Самосуд и Арий Моисеевич Пазовский. Часто из Москвы приезжал известный режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд, почти постоянным слушателем был и композитор Александр Константинович Глазунов, всегда добродушно улыбающийся и приветливый. Однако он упорно игнорировал концерты, когда исполнялись ультра-левые произведения, эту музыку он терпеть не мог. Нередко Глазунова можно было видеть и за дирижерским пультом, дирижировать он безмерно любил и считал себя прежде всего дирижером, а затем только композитором. Эту свою, глубоко ошибочную оценку, он пронес через всю свою жизнь.

Все эти слушатели были такие меломаны, что не пропускали ни одного концерта, а сидя на своих местах в зале, они приветливо здоровались друг с другом, а также с сидящими за пультами музыкантами. Вся остальная масса людей, в основном студенческая молодежь, жаждавшая послушать концерт, находилась на хорах, а также стояла за колоннами, за ложами.

Когда гасли четыре из восьми огромных люстр, весь зал буквально замирал, наступала тишина, которая затем прерывалась шумными и дружными аплодисментами, адресованными выходящему на эстраду артисту. А когда дирижер поднимал свою палочку, начиналось подлинное „священнодействие", как тогда принято было называть эти концерты.

Мои собеседники неоднократно просили меня записать мои воспоминания, убеждая меня тем более это сделать, что

именно здесь, в Америке, многие никогда и не помышлявшие делать это, взялись за перо. У меня лично толчком к этому послужило следующее: читая как-то один из номеров „Нового Русского Слова", я наткнулся на воспоминания писателя и журналиста Бориса Филиппова („Мысли нараспашку"), в которых он писал об одном из концертов оркестра Ленинградской Филармонии, когда впервые исполнялась „Песнь о Земле" Густава Малера. Это было не то в 1932, не то в 1933 году. Дирижировал знаменитейший Отто Клемперер, пели Софья Петровна Преображенская (великолепное меццо-сопрано) и Куклин. Далее я цитирую дословно:

„Прекрасный беломраморный колонный зал Ленинградской Филармонии, хрустальные ампирные люстры, алый бархат кресел, оконных и дверных штор... Перед „Песней о Земле" – Вторая сюита Баха. И вот, стоило дирижеру под гром рукоплесканий выйти на подиум, как погасло электричество. Какая-то очередная авария в электрохозяйстве города. Оркестр не растерялся. Вскоре на каждом пюпитре появилась стеариновая свеча, и оркестр зазвучал, как никогда бы не звучал при привычном электроосвещении".

Эти строчки глубоко меня взволновали, и я тотчас все вспомнил, ведь я лично был участником этого концерта, а такое забыть невозможно... И я тотчас же откликнулся на прочитанное и написал Борису Андреевичу о своем непосредственном участии в этом концерте. Спустя какое-то время, опять же в воспоминаниях, Б. А. Филиппов упомянул о письме, полученном от меня, где он писал:

„Написал я как-то о концерте Питерской Филармонии, на котором Бах поневоле (погасло электричество) исполнялся при свечах, а вскоре получил письмо от недавнего эмигранта из Советского Союза, бывшего скрипача Филармонии, участвовавшего в этом концерте".

И далее:

„Вот, ярко вспомнились мне и алый бархат беломраморной Филармонии, и старый Петербург в Ленинграде. Спасибо газете и талантливому музыканту, чьи письма воскресили в моей памяти прекрасный город на Неве и музыку в нем".

В моем письме я напомнил также г-ну Филиппову об одном незабываемом концерте, когда под управлением дирижера Ганса Кнаппертсбуша исполнялись Вальсы Иоганна Штрауса. И по этому поводу г-н Филиппов написал:

„Вспомнил он (этот скрипач из Ленинградской Филармонии) и концерт под управлением Ганса Кнаппертсбуша, в частности и концерт, посвященный вальсам И. Штрауса. Это был концерт, навеки запомнившийся мне уже одним составом публики. Если и на обычных концертах в Филармонии среди слушателей бывало много стариков, то на этом концерте почти вся публика была „осколки разбитого вдребезги" старого Петербурга".

Эти статьи г-на Филиппова, который в прошлом был нашим постоянным слушателем, оживили в моей памяти то чудесное время, сейчас почти совершенно и незаслуженно забытое. В какой-то степени это и послужило поводом, толчком к тому, чтобы записать все, что только еще сохранила кладовая моей памяти. Несмотря на то, что я перешагнул за 80, я очень хорошо помню весь этот счастливый отрезок моей жизни. Я считаю, что мне в жизни очень повезло – моя музыкальная жизнь проходила в общении с такими великими артистами и музыкантами. И вот впервые в жизни появилось желание взяться за перо и записать все, что я помню. Но прежде чем я буду писать о замечательных музыкантах того времени, я вынужден немного рассказать о себе, каким образом я попал в это высокое искусство. И, кроме того, я, можно сказать, ровесник века и мое детство и юность прошли в очень насыщенный событиями исторический отрезок времени. Поэтому мне хочется попутно рассказать и о некоторых событиях политической и общественной жизни того времени, дабы мой внучек Антоша, повзрослев, узнал, что его дедуля (как он меня называет) не всю жизнь был пенсионером.

Итак. Я родился в маленьком городишке Полтавской губернии – в Миргороде. Наверно, этот городок так и остался навсегда малоизвестным, если бы не родился в его окрестностях, в селе Сорочинцы, великий русский писатель Н.В.Гоголь и если бы здесь не были обнаружены при рытье арте-

зианского колодца минеральные источники, благодаря которым этот город превратился в курорт.

Мой отец был музыкант-самоучка. Звали его „Клезмер Мойше дер тыйбер", что в переводе означало „глухой музыкант". Он состоял в так называемой „компании музыкантов", которая обслуживала свадьбы всего округа. Вся „компания" состояла из одних наших родственников. Хотя мой отец плохо слышал, он чисто играл на разных инструментах и постоянно занимался аранжировкой песен и танцев для этого состава „оркестра", который состоял из двух скрипок, контрабаса, кларнета, трубы, тромбона и большого барабана. Мой отец даже сочинил пьесу, которая называлась „Базецн ди кале". Эта пьеса исполнялась на кларнете, под аккомпанемент тремоло остальных инструментов. Она предназначалась невесте, когда она по обряду должна была прощаться со своими подружками. Играл ее обычно мой дядя на кларнете, при этом играл так вдохновенно, что вызывал слезы слушающих: все женщины вместе с невестой плакали навзрыд. Эта песня как бы рассказывала о том, какая трудная жизнь ожидает невесту в замужестве (нищета, куча детей, обреченных на жалкое существование). Однажды эту пьесу довелось услышать местному аптекарю Чернеру на свадьбе его собственной дочери, и тогда он проникся к моему отцу большим уважением и всегда в случае надобности (а такие бывали весьма часто) он ссужал моему отцу 1-2 рубля „на базар" что было для нашей огромной семьи большим подспорьем.

В возрасте 6-7 лет меня пытались научить играть в этом „коллективе" на маленьком барабанчике, но у меня никак не получалась мелкая „дробь", а это было главным на этом инструменте, и пришлось моему отцу отказаться от этой затеи.

Моя мать была обременена огромной оравой детей, среди которых я был самый маленький, тринадцатый по счету.

Некоторые события того времени оставили в моей памяти неизгладимый след. Первым из них была смерть Л.Н.Толстого. Эта смерть произвела тогда ужасное впечатление не только потому, что из жизни ушел величайший писатель рус-

ской и мировой литературы. Этого я тогда не понимал и не знал, так как был еще совсем ребенком. Это событие ввергло в траур все прогрессивное человечество тогдашней России. Но евреи восприняли его по-особому: боялись, что оно вызовет волну новых еврейских погромов. Был достаточен любой повод для того, чтобы в воздух летели пух и перья из распоротых перин и чтобы несся истошный крик и плач умоляющих о пощаде обреченных людей. Затем я очень хорошо помню нашумевший ритуальный процесс, который назывался „Дело Бейлиса". Суть этого „дела" заключалась в том, что евреев обвиняли в использовании ими при выпечке мацы крови христианских младенцев. В качестве доказательства „черная сотня" распустила слух о пропаже христианского мальчика Андрюши Ющинского. Он, действительно, пропал, его всюду разыскивали и нашли его изуродованный труп в сарае Менделя Бейлиса, куда он был специально подброшен в качестве „вещественного доказательства" группой оголтелых антисемитов, которыми руководила некая Вера Чеберяк. Бейлиса арестовали. Происходило это в Киеве. Сюда съехались лучшие адвокаты Петербурга и Москвы: Зарудный, Карабчевский, Маклаков и Грузенберг. Этот позорный процесс начался в 1911 году и продолжался в течение 2-х лет. Речи этих адвокатов были способны растопить сталь, но они оставались „гласом вопиющего в пустыне", так как заглушались пьяной, озверевшей и улюлюкавшей чернью. Неизвестно, чем бы это все тогда кончилось, если бы не вмешательство президента США Вудро Вильсона. Как тогда говорили, он внес „отрезвление" в высшие сферы царской России, в результате чего было дано распоряжение „дело" прекратить, а Бейлиса оправдать. Он тогда уехал в Палестину, а виновницу этого позорного дела – Веру Чеберяк – посадили на скамью подсудимых и „осудили".

Эта Вера Чеберяк была прообразом всем нам известной Лидии Тимашук, которая также совершила „патриотический подвиг" но уже в наши дни. Она „разоблачила" группу врачей (большинство из которых были евреи), как их тогда называли „отравители в белых халатах". За свой „подвиг" она была награждена орденом Ленина, но когда через неко-

торое время политическая ситуация изменилась, и от нее надо было избавиться, ей устроили „персональную автокатастрофу", повторили то, что за несколько месяцев до этого „устроили" величайшему актеру современности С. Михоэлсу, который был председателем Еврейского Антифашистского Комитета.

Ну, я невольно отдалился от последовательности событий моих детских лет.

Я учился сначала в хедере и уже довольно прилично овладел древнееврейским, но мои родители решили перевести меня в русскую школу. В гимназию они отдать меня не могли из-за отсутствия средств, и тогда меня отвели в единственную бесплатную церковно-приходскую школу. Однажды перед началом занятий священник, преподававший Закон Божий, осмотрев весь класс, поманил пальцем всех „черненьких", вызвал нас всех в коридор и сказал:

„Дети мои! Идите домой и скажите своим родителям, что вам в эту школу больше ходить не надо".

Каково же было отчаяние моих родителей, когда на следующий день всех восстановили за взятку, а я остался за бортом, так как у моих родителей не было нужной десятки, и даже наш благодетель аптекарь Чернер не мог ее нам ссудить, так как многие нас уже опередили.

Мой отец умер, когда мне было 9 лет. Мать жила одной мечтой – вывести меня „в люди". И тогда она отвезла меня к старшему брату в Елисаветград (впоследствии он был переименован в Зиновьевск, а затем в Кировоград). Здесь я впервые в жизни увидел движущийся без лошадей вагон – трамвай, увидел витрины ювелирных магазинов и, самое главное, я попал в этот город во время празднования 300-летия Дома Романовых и по этому поводу город был богато иллюминован, и я впервые в жизни увидел фейерверк.

Можно ли себе представить, какое впечатление все это на меня произвело... Но все для меня померкло, когда меня отдали к „лучшему" в городе учителю музыки. Он учил на всех инструментах, в том числе и на скрипке. Первое, с чем я столкнулся при обучении на скрипке у этого „горе-учителя", была толстая, тяжелая книга, которую я должен был

держать под предельно опущенным локтем, и с этим грузом я должен был водить смычком по пустым струнам. Это было сущей пыткой: книга все время падала на пол, а учитель спокойно заставлял меня ее поднимать и водворять на место. Мои занятия были залиты слезами, и неизвестно, чем бы это все кончилось, если бы моя мама не переехала в город Мелитополь, к другому моему брату и не забрала бы меня к себе.

Последующие мои учителя были не намного лучше предыдущего, но я хотя бы был избавлен от ненавистной книги.

Когда в 1914 году началась первая мировая война, всех моих братьев мобилизовали и при матери остался я один. Я начал играть на скрипке в маленьком оркестре, сопровождавшем немые фильмы в местном „Иллюзионе". Как я мог тогда это делать? – это для меня загадка и поныне, но факт таков, что я уже начал зарабатывать деньги, и мы с матерью могли на них скромно существовать.

После революции 1917 года этот город переходил из рук в руки: ложились спать при одной власти, а вставали при другой. На моей памяти дикая дивизия генерала Шкуро, состоявшая из чеченцев и родственных им народностей, изгнала красных. Эту дивизию вытеснила банда „батьки" Махно, затем снова пришли красные, потом „зеленые" и еще мн. др. Все они, каждый по-своему, терроризировали ни в чем не повинных мирных граждан и держали их в постоянном страхе. Помню, как во время всей этой заварухи приехала гастролировавшая по южным городам небольшая труппа артистов, среди которых были „звезды" немого кино – Вера Холодная, Олег Рунич, Максимов, Худолеев, Полонский и др. известные актеры того времени. Придя в гостиницу после концерта, на следующий день они не смогли выехать, так как махновцы держали город в своих руках в течение семи недель.

Я много раз видел самого „батьку", он был курносый, с длинными волосами. Вся банда его очень боялась, при нем был один идейный анархист Волин, не знаю, что с ним впоследствии сталось.

Затем махновцев снова вытеснили красные, и бедные ар-

тисты, застрявшие в Мелитополе, смогли, наконец, выехать в Одессу, где их давно ждали. Однако Вера Холодная во время переезда заболела сыпным тифом и вскоре в Одессе умерла. Многие не знают теперь этих имен, а тогда они гремели на всю Россию, и на фильмы с участием этих артистов зачастую трудно было попасть.

Вскоре и мне удалось вырваться из этого города. Я хотел учиться, а в Мелитополе этой возможности не было. Как только была ликвидирована „черта оседлости" и было отменено так называемое „правожительство", из-за которого евреям было запрещено проживание в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове и др. больших городах, я выехал в Харьков. Это был период военного коммунизма, все большие города безумно страдали от разрухи и голода, а Харьков в этом отношении тогда был каким-то исключением, он был в состоянии прокормить своих жителей. И в него устремились многие выдающиеся музыканты из столичных городов. В то время там выступали такие великолепные скрипачи, как Наум Блиндер (у него впоследствии занимался Айзик Стерн) Александр Могилевский, Даниил Карпиловский, Иосиф Ахрон, Левенштейн, виолончелист Евсей Белоусов и др. Я полагаю, что теперешняя молодежь не знает этих имен, а это были крупнейшие исполнители, впоследствии эмигрировавшие в Америку и получившие там известность.

В Харькове я прежде всего явился в Консерваторию, сыграл весьма несложную программу и, к моему великому счастью, был зачислен в класс преподавателя *Ильи Владимировича Добржинеца.* Это был отличный скрипач, один из любимых учеников Ауэра. Наконец я попал в настоящие профессиональные руки, и это было мое спасенье. Илья Владимирович принял во мне трогательное участие, он следил не только за моими занятиями на скрипке, но и за расширением моего общего кругозора. Я по-настоящему полюбил скрипку, стал целеустремленно на ней заниматься, стал посещать концерты, много читать и пр. Так как стипендий в учебных заведениях тогда не было, он помог мне устроиться на работу в кинематограф, и это дало мне необходимые средства для существования. А спустя несколько лет, ког-

да я сделал ощутимые успехи, он порекомендовал меня в оркестр Оперного театра, в котором он сам работал концертмейстером.

К этому времени относятся мои самые яркие, первые музыкальные впечатления от услышанных замечательных концертов *Натана Мильштейна,* на которые меня повел мой педагог И В. Добржинец. Он рассказал мне о том, как, еще будучи студентом Петербургской Консерватории в классе профессора Ауэра, он узнал о Натане Мильштейне со слов самого Ауэра. Когда Мильштейна еще мальчиком привезли в Петербург из Одессы, где он занимался у проф. Столярского, его появление в Консерватории произвело сенсацию, так как „сам" Ауэр, услышав его впервые, назвал его „чудом". Но этот „чудо-мальчик" не имел „правожительства" в Петербурге. Оставить мальчика одного было невозможно, и тогда А. К. Глазунов по просьбе Л С. Ауэра поехал к петербургскому градоначальнику и выхлопотал для отца Мильштейна разрешение на проживание в Петербурге на время обучения его сына в Консерватории. Аналогичный случай был в свое время и с отцом Яши Хейфеца – Рувимом Хейфецем. Но так как он был также скрипач, это облегчило задачу: отец Яши Хейфеца был зачислен учеником в класс проф. Ауэра, а это давало право на проживание в Петербурге.

Приезд Натана Мильштейна в Харьков был дебютом в его концертной деятельности. В этот его приезд концерты состоялись в Зале Общественной Библиотеки. На первом концерте зал был едва заполнен (на одну треть). Но на все поседующие концерты уже невозможно было попасть.

Мильштейн совершенно покорил меня своим сверкающим талантом. Несмотря на то, что он тогда был еще совсем молод, он обладал такой техникой, которая производила впечатление действительно какого-то чуда. У него был чарующей красоты звук, флажолеты его были подобны пению соловья, и вся его игра была насыщена огромной, увлекающей экспрессией. Уже в то время его репертуар был огромен, и любое произведение, которое он играл, будь то зажигательная „Кармен" Сарасате, или строгая „Чакона", или „Ария" Баха, или „Рондо" Моцарта и пр. и пр., все эти про-

изведения он исполнял с невероятным артистизмом и только ему одному присущим толкованием.

Из Харькова Натан Мильштейн уехал на концерты в Киев. Здесь произошло его знакомство с Владимиром Горовицем, перешедшее затем в творческое содружество и личную дружбу. В свой последующий приезд в Харьков он уже выступал совместно с Горовицем. Они давали сонатные вечера, а также сольные концерты, причем Горовиц тогда аккомпанировал Мильштейну. Так я услышал второе „чудо" того времени – пианиста *Владимира Горовица.*

Творчество этого юного виртуоза было на недосягаемой высоте. Он обладал пленительным по красоте звуком, и это качество он сохранял неизменно, какие бы драматические, эмоционально насыщенные произведения, требующие огромного нарастания силы звука, он ни играл. Его безукоризненная техника никогда не довлела, она была неизменно подчинена только передаче художественного замысла.

Успех Горовица был феерический, где бы и сколько он ни играл. Попасть на его концерт считалось редкой удачей. Репертуар его был необычайно обширен, он играл буквально все, от Баха до Прокофьева, и каждая исполняемая им вещь была шедевром. Вершиной его пианизма было исполнение им 3-го концерта Рахманинова. Исполнение его было неповторимым. И вообще так, как играл Горовиц, больше не мог никто. А какие он делал обработки из опер, например, „Кармен", как он исполнял этюды Паганини-Листа, мазурки Шопена, об этом невозможно рассказать, и этого нельзя забыть... Также незабываемы сонатные вечера Горовица с Мильштейном и его аккомпанемент. Впоследствии Мильштейн много выступал с сестрой Горовица – Региной Горовиц, которая была отличным аккомпаниатором.

После триумфальных гастролей по очень многим городам Союза Горовиц и Мильштейн с таким же феерическим успехом выступают в Петрограде и Москве. Здесь они получили разрешение от Луначарского на выезд с концертами за рубеж, и больше они не вернулись.

И вот теперь, находясь уже в Америке, в Нью-Йорке, я был счастлив узнать, что они еще концертируют. На состояв-

шийся в прошлом сезоне концерт Вл. Горовица мне не удалось попасть, я узнал о концерте поздно, когда все билеты были проданы, а Натана Мильштейна я слушал дважды: с исполнением концерта Чайковского с оркестром Нью-Йоркской Филармонии в Фишер-холле, а не так давно я посетил сольный концерт Н. Мильштейна в Карнеги-холле. Я был потрясен тем, как он сумел сохранить такое техническое совершенство.

Таковы были мои первые концертные впечатления от выступлений этих двух великих артистов нашего века.

В Харьковском оперном театре, куда я попал при содействии моего педагога И В. Добржинеца, одновременно со мной начали свою театральную карьеру певцы Павловская, Баратова, Рейзен, Козловский и др., ставшие в последующие годы известными русскими певцами. В то время в этом театре дирижировали И. Палицын, Л. П. Штейнберг, Валерий Бердяев, Н А. Малько. Это были первые дирижеры, с которыми я встретился в самом начале моей профессиональной музыкальной деятельности. К сожалению, о дирижере Палицыне я ничего не могу рассказать, так как плохо его помню. Но *Валерия Бердяева* отлично помню: это был красавец-мужчина (так его и называли), и это качество очень способствовало его успеху у широкой публики. Работая в Харьковской опере, он больше всего выступал в симфонических концертах с оркестром этого театра. В 1925 г. он был приглашен главным дирижером в Ленинградскую Филармонию, но проработал здесь всего один сезон, так как это был весьма поверхностный музыкант, который никак не соответствовал высоким требованиям, необходимым для работы с таким оркестром и в городе с такой высокой музыкальной культурой. Он вынужден был покинуть Ленинград, и по этому поводу в „Вечернем Ленинграде" даже была помещена карикатура, изображавшая Бердяева с котомкой за плечами и с палкой, одиноко бредущего по шпалам, покидающего Ленинград.

Лев Петрович Штейнберг был очень опытным дирижером, и его работа в оперном театре была высоко ценима, особенно в провинциальных городах. Последние годы своей жизни

он был дирижером в Большом Театре СССР. Безусловно, он был одаренным человеком и знающим музыкантом. Что касается дирижера Н. А. Малько, то о нем я подробно расскажу в связи с его работой в Ленинграде.

В то время Харьковская опера была на достаточно высоком уровне, но продолжалось это сравнительно недолго. Как только наступил НЭП, и жизнь в центре России наладилась, все лучшее, что было в Харькове и в других провинциальных городах, устремилось в центр в Москву и Петроград. Музыкальная жизнь в Харькове оскудела, я начал тяготиться моим пребыванием в нем и решил уехать в город моей мечты – в Петроград.

Но годы, прожитые в Харькове, не прошли для меня бесследно: помимо того, что я очень много приобрел в Харькове с точки зрения моего профессионального и общего образования, я также приобрел опыт работы по специальности. Кроме того, в памяти моей от времени моего пребывания в Харькове сохранились и некоторые воспоминания иного характера.

В 1919 г. в Харькове происходил 1-ый Всеукраинский Съезд Советов, на который съехались из Москвы все руководители партии. Съезд происходил в здании Оперного театра, на Рымарской улице. К зданию театра то и дело торжественно подходили колонны рабочих приветствовать съезд. Одна из колонн потребовала, чтобы к ним вышел Троцкий. Но вместо Троцкого выходили Ворошилов, Буденный, Фрунзе и др. военачальники того времени. Им хлопали, но толпа упорно требовала Троцкого. К ним начали выходить тогдашние руководители коммунистической партии Украины – Раковский, Затонский и др. Но и это их не удовлетворило. Тогда вышел наркомздрав Семашко и заявил, что Троцкий нездоров, и поэтому он запретил ему всякие выступления. Тогда в толпе началось такое, что Семашко вынужден был поскорее скрыться, и, в конце концов, появился Троцкий. Трудно передать, каково было ликование толпы, в воздух летели кепки и шапки, кричали „ура" и хотя он тогда говорил недолго, но его речь была такая яркая, зажигательная, что толпа, выслушав его, успо-

коилась. Я сам был очевидцем этого и потому хорошо это запомнил.

Был я и свидетелем того, как в Харьков приехали Зиновьев и Свердлов. На самой большой площади города соорудили трибуну, с которой они выступали перед многотысячной толпой. В своих речах они тогда призывали к построению коммунизма в одной стране, а также требовали раскулачивания буржуазии, которая к тому времени находилась в паническом бегстве, кто – в Крым, кто – на Дон, а кто и за границу. После были созданы „рабочие бригады", которым было поручено „раскулачивание". Им выдали списки крупнейших врачей, адвокатов, инженеров, ведущих артистов, они ходили по домам и отбирали все, что только было возможно, оставляя минимум необходимого. Все реквизированные вещи сдавались в специальные распределительные пункты, где нуждающиеся имели право получить необходимые из одежды вещи.

По совету моих знакомых, которые видели, как я был одет (на мне была куртка и совершенно изношенные из мешковины брюки), я подал заявление на выдачу мне брюк. В результате мне предложили фрачную сорочку с крахмальными манжетами, от которой я, естественно, отказался.

Спустя несколько лет, уже во время моего проживания в Ленинграде, мне довелось услышать крупнейших ораторов большевиков – Карла Радека, Николая Бухарина, Анатолия Луначарского. В зале Филармонии в Ленинграде эти политические деятели выступали с докладами на различные политические темы, после чего начиналась дискуссия с публикой, докладчикам задавались всевозможные вопросы, а они, соответственно, отвечали. Анатолий Васильевич Луначарский многократно выступал в этом зале с диспутами на религиозные темы с митрополитом Введенским. Эти диспуты привлекали огромное количество публики, что давало большие финансовые сборы. Выступления Луначарского я постоянно посещал, так как слушать его было очень интересно. Он был высокообразованным человеком и превосходным оратором. Публика слушала его с огромным вниманием, и выступления его пользовались большим успехом. Он часами

мог держать огромную аудиторию. Безусловно, это был очень талантливый человек, к тому же он располагал к себе своими человеческими качествами. К нему очень тянулись деятели науки, литературы, искусства, обращались по самым различным вопросам, и он всегда старался уделить максимум внимания и оказать помощь и поддержку. Последние годы своей жизни он, по существу, находился в почетной ссылке в Испании, куда был направлен Сталиным на пост посла. Здесь он и умер в 1933 году. После его смерти его жена, актриса Н. А. Розенель, написала книгу „Память сердца" в которой она много рассказывает и об А. В. Луначарском.

Итак, весной 1925 г. я уехал из Харькова в Ленинград. За время своего существования этот город был несколько раз переименован. В 1703 году, в год его основания, он был назван Санкт-Петербургом. В 1914 г., во время войны с кайзеровской Германией, он был переименован в Петроград, а в 1924 г., после смерти Ленина, его переименовали в Ленинград. Однако старые петербуржане продолжали его ласково называть „Питером", и многие так его называют и поныне.

Сойдя с поезда на Николаевском (а ныне Московском) вокзале, я тотчас очутился на Знаменской площади (затем она была переименована в Площадь Восстания), в центре которой стоял тогда безобразный памятник Александру III (его впоследствии убрали оттуда). Затем мне сразу же открылась панорама Невского проспекта, по которому тогда еще ходили трамваи, мчались извозчики-лихачи, была еще торцовая мостовая. Поселился я в дешевой гостинице на Лиговской улице и первое время был жадно поглощен осмотром этого красавца-города. Знакомился я с многочисленными достопримечательностями этого города, но... надо было как-то жить, а следовательно, прежде всего, найти себе работу. И на сей раз мне повезло: через несколько дней моего пребывания в Ленинграде я попал в оркестр кинотеатра „Пикадилли" (ныне „Аврора"). В этом оркестре тогда работали многие весьма квалифицированные музыканты. Работали здесь такие скрипачи, как *Михаил Рейсон*

и *Яша Зайде,* который вскоре эмигрировал в США и стал концертирующим скрипачом.

Кстати, не могу не поделиться своей радостью: мне удалось разыскать его в многомиллионном Нью-Йорке, наша встреча была столь волнительной и сердечной, как это только может быть после 56 лет разлуки... Нам обоим есть что вспомнить и о чем рассказать друг другу, и поэтому наши встречи полны воспоминаний о далекой молодости и о прожитой большой музыкальной и личной жизни.

Вместе с нами в этом кинотеатре работал тогда еще совсем молодой талантливый пианист, в будущем знаменитый композитор *Дмитрий Шостакович.* Дирижировал ученик композитора Н. А. Римского-Корсакова – *С. В. Бершадский.*

Когда зимой 1926 г. открывался на углу Невского и Владимирского проспектов кинотеатр „Титан" (в помещении бывшего ресторана Палкина), Бершадскому было предложено собрать большой оркестр для этого кинотеатра, и он предложил мне перейти в этот оркестр.

За это время моей жизни и работы в Ленинграде я присмотрелся и ознакомился с музыкальной обстановкой в городе. Ведь основная цель моего приезда в Ленинград была – попасть в Ленинградскую Консерваторию. Но я понял, что тот музыкальный и технический багаж, которым я тогда обладал, был явно недостаточен для осуществления этого. И снова мне помог счастливый случай: я познакомился с чудесным человеком и прекрасным скрипачом – *В. И. Шером.* Я чистосердечно все ему рассказал, и он принял во мне незамедлительное участие – он пригласил меня к себе домой, я ему сыграл, и он начал скрупулезно заниматься со мной искоренением моих технических недостатков и подготовкой меня к экзаменам в Конверваторию по требуемой программе.

Спустя какое-то время, в Ленинград приехал дирижер *Павлов-Арбенин,* который набирал музыкантов для пополнения симфонического оркестра на летний сезон в город Баку. Приглашение получил и я. Попутно мне хочется немного о нем рассказать, ибо я убежден, что музыканты среднего, а тем более молодого поколений, ничего о нем не знают. А

между тем это был очень талантливый музыкант, всю свою жизнь проработавший в оперных театрах, а также как симфонический дирижер. В очень многих городах России он пользовался большим успехом, кроме того, он дирижировал и в Петербурге в Оперном театре Народного Дома, который был на Петроградской стороне (там, где теперь находится Драматический театр им. Ленинского Комсомола и кинотеатр „Великан ').

Этот театр, в отличие от Мариинского и Михайловского театров (в котором выступала итальянская опера), был театром демократическим. В нем выступали корифеи русской оперной сцены, в том числе и Ф. И. Шаляпин. Пользовался этот театр огромной популярностью у публики. Вот в нем-то и работал в свое время А. В. Павлов-Арбенин. Во время революции в этом театре происходили собрания и митинги, на которых часто выступал В. И. Ленин и др. представители большевиков.

В 1922 г. (либо в 1923 г.) этот театр сгорел и на его восстановление был объявлен сбор средств по всей России. В связи с этим дирижер Павлов-Арбенин вынужден был покинуть Петроград, и в дальнейшем он продолжал свою дирижерскую деятельность во многих городах на юге России. С большим успехом он работал в Одесской опере, а затем был приглашен в оперный театр г. Баку, где он и организовал сезон Летних симфонических концертов, которые стали впоследствии традиционными. С целью пополнения состава этого оркестра он и приехал в Ленинград. Вот тогда-то приглашение получил и я, и принял его. Но, по молодости лет и по неопытности, я, получив разрешение на отпуск от дирижера, не оформил его надлежащим образом у директора кинотеатра, и впоследствии я за это поплатился.

Я уехал в Баку, и там при изнуряющей жаре совмещал работу в симфоническом оркестре с самостоятельными занятиями на скрипке по 6-7 часов в день, готовился к поступлению в Консерваторию. Закончив летний сезон в Баку, я к началу экзаменов вернулся в Ленинград.

Когда я вошел в Конференц-зал, где происходили экзамены, и увидел в составе комиссии профессоров, принимаю-

щих экзамены, *Александра Константиновича Глазунова*, я так заволновался, что у меня начали дрожать руки и ноги. Но встретив мягкий, ободряющий взгляд А. К. Глазунова, я успокоился и начал исполнять свою программу, которая была достаточно серьезна и ответственна. Как мне потом рассказывал присутствовавший на экзамене В. И. Шер, я играл очень удачно и был принят. По моей просьбе меня зачислили по классу скрипки к В. И. Шеру, а в класс ансамбля меня зачислили к А. К. Глазунову.

К этому времени Ленинградская Консерватория уже не была прежней: не было уже Римского-Корсакова, Лядова, Есиповой, Вержбиловича и др. крупнейших музыкальных деятелей. Не было и Ауэра с его плеядой выдающихся скрипачей – Яши Хейфеца, Мирона Полякина, Ефрема Цимбалиста, Миши Эльмана и др. Все они уже эмигрировали в США и в Европу. Но был Глазунов, и он был достаточно притягательной силой. Не говоря о том, что он был очень крупным композитором, он обладал отличными человеческими качествами: был на редкость добрым и отзывчивым. Будучи директором Консерватории, он находил время и возможности уделять внимание всем и всему. Он всегда бывал равно приветлив как с профессорами, так и со студентами и всем обслуживающим персоналом. Только войдя в вестибюль Консерватории, он прежде всего обходил всех гардеробщиков и каждому непременно пожимал руки. Затем он попадал в окружение ожидавших его студентов. Он терпеливо выслушивал все их просьбы и никогда никому не отказывал в помощи. Если же бывало необходимо помочь особо нуждающимся, он зазывал к себе в кабинет и выписывал чек из фондов Бородина или Римского-Корсакова, так как эти фонды находились в его личном распоряжении и контролю не подлежали.

А самому Глазунову в это время очень тяжело жилось: он был зажат, как в тиски, комсомольской комиссией, которая контролировала всю его деятельность и вмешивалась во все. Чтобы было яснее, отчего это происходило, я поясню ситуацию: дело в том, что в те годы в Консерватории существовали две студенческие организации – „Академическая

комиссия" и „Профком", во главе которых стояли комсомольские вожаки. Они держали в страхе всех престарелых профессоров. Если кто-либо из них по каким-либо причинам был не угоден, эта „Академическая комиссия" поднимала кампанию против данного профессора, или педагога, и требовала его увольнения.

И в этой ситуации А К. Глазунов, несмотря на занимаемое им положение, был абсолютно бессилен встать на защиту своих сослуживцев. Происходило это обычно в кабинете у Глазунова, собиралось огромное количество этого комсомольского актива (на этих заседаниях присутствовали непременно обе комиссии), обсуждение той или иной „жертвы" происходило в обстановке невероятного возбуждения всей этой комсомольской массы активистов. И Глазунов сидел, опустив голову и тяжко переживая всю эту экзекуцию, но будучи абсолютно бессилен повернуть события вспять и что-либо изменить в судьбе данного человека.

Я думаю, что такое положение вещей также было одной из причин, по которой Глазунов так никогда и не вернулся на Родину. Известно, что он очень страдал от тоски и одиночества, живя во Франции, и тем не менее, несмотря на неоднократные приглашения вернуться, он так и закончил свой жизненный путь на чужбине, вдали от друзей и нежно им любимой Консерватории, которой он отдал буквально душу свою... О его исключительных человеческих качествах и безграничной доброте знают все, кто только хоть в какой-то мере с ним соприкасался.

Так, в годы военного коммунизма, когда в стране царили голод и холод, была создана специальная комиссия по улучшению быта ученых, которая сокращенно называлась „КУБУЧ" (Комиссия улучшения быта ученых). И вот как-то позвонили из этой комиссии на квартиру к Глазунову и передали ему, что для него выделен продовольственный паек и справлялись, когда и куда его доставить. Прежде всего Глазунов поинтересовался, кому еще в Консерватории выделен подобный паек? Узнав, что никому, кроме него, он просил передать, что он понимает ситуацию, и понимает, что нет возможности оказать помощь всем нуждающимся в ней, но

паек, предлагаемый ему лично, он может принять только при условии, если будет возможность выделить такой же паек его ученику – Мите Шостаковичу, который в будущем будет большим композитором и которому эта помощь жизненно необходима. Пару дней спустя, придя на работу в Консерваторию, Глазунов увидел у себя в кабинете два больших продовольственных пакета, на одном из которых была надпись – Глазунову, а на другом – Мите Шостаковичу. Это – один из многочисленных фактов, свидетельствующих о его доброте и заботе об учениках.

Тот факт, что я был зачислен в класс А. К. Глазунова по камерному ансамблю, был для меня событием большой значимости: я был восхищен этим человеком и был покорен его добротой и мягкостью. В своих занятиях со студентами он, прежде всего, старался не навязывать своей воли, очень чутко и уважительно относился к нашим исполнительским желаниям, всегда ободрял нас и неизменно после каждого урока благодарил каждого в отдельности персональным пожатием руки и традиционным „спасибо". К сожалению, наше творческое содружество продолжалось всего два года.

Летом 1928 года в Вене торжественно отмечалось 100-летие со дня смерти Франца Шуберта. Был объявлен конкурс на сочинение последних двух частей к „Неоконченной" симфонии Шуберта. Туда съехались композиторы из многих стран. От Советского Союза поехал А. К. Глазунов. Он повез сочинение композитора М. М. Чернова, но оно, как и все прочие, не было удостоено премии. Да это и закономерно, ибо симфония эта гениальна, и для того, чтобы сочинить к ней равноценные две части, нужен был только Шуберт.

Я был тогда в числе провожавших А. К. Глазунова, и это наше расставание было навсегда... После окончания торжеств французы пригласили Александра Константиновича в Париж. Здесь он попал в объятия Рахманинова, Шаляпина, Гречанинова, Черепнина, Куприна, Бунина и др. эмигрантов „первой волны", и больше он на Родину не возвратился... Много лет спустя цинковый гроб с его останками был перевезен в Ленинград, и здесь состоялось торжественное перезахоронение Глазунова на родной земле. Самолет, на кото-

ром был перевезен гроб, летел из Парижа в Москву и был полон туристов. Когда один из французов увидел, что из самолета выносят гроб, он из суеверия отказался на нем лететь и полетел следующим рейсом. Его предчувствие его не обмануло: самолет вскоре после остановки в Ленинграде, едва поднявшись, потерпел аварию и рухнул. Погибли все пассажиры и экипаж. В живых остался лишь один суеверный француз.

Мои воспоминания об А. К. Глазунове я не кончаю, а только прерываю, я к ним еще вернусь немного погодя, когда коснусь его дирижерской деятельности. А сейчас я хочу поделиться воспоминаниями о другом выдающемся человеке, с которым мне также выпало счастье тесно общаться: о замечательном скрипаче – *Мироне Полякине,* который неожиданно вернулся в начале 1928 г. из Америки. Это был один из самых одаренных учеников Ауэра, и когда Ауэр эмигрировал в Америку, с ним вместе уехала вся плеяда его выдающихся учеников.

Мирон Борисович Полякин был человеком редкой музыкальной одаренности и, как это обычно бывает у таких людей, в равной степени эмоционально неуравновешенным. Родился он в 1895 году на Украине, в г. Черкассы, в семье музыканта. Мироша (как его в детстве звали) очень рано начал проявлять интерес к музыке и, в особенности, к скрипке. Когда ему было 7–8 лет, в Черкассы приехал с концертом знаменитый скрипач *Леопольд Ауэр,* и родители повели мальчика на этот концерт. Мироша слушал этот концерт как завороженный, и он загорелся одной мечтой: стать учеником этого замечательного скрипача. Когда его отец привел в гостиницу, чтобы показать Ауэру, там уже была огромная очередь, состоявшая из еврейских детей и их родителей, жаждущих попасть к Ауэру, чтобы учиться у него на скрипке. Ауэр сразу же обратил внимание на маленького хилого мальчика и сказал отцу, чтобы он привез мальчика в Петербург к нему. Ауэр тогда уже предсказал ему большое будущее.

В то время приезд в Петербург еврею был осложнен проблемой „правожительства". Но евреи, занимавшиеся каким-

либо ремеслом, пользовались этим правом, и, так как у Полякиных были такие родственники в Петербурге, родители воспользовались этим и отвезли ребенка в Петербург к родственникам. Так осуществилась его мечта, и он стал учеником Ауэра.

С самого начала занятий Мироша проявил свой большой талант и начал делать громадные успехи. Вскоре в классе Ауэра появился еще один выдающийся мальчик – Яша Хейфец. Школа Ауэра стала самой престижной, и к нему начали приезжать отовсюду самые одаренные скрипачи из разных стран. Приехала учиться к Ауэру и замечательная скрипачка – *Цецилия Ганзен,* выступления которой в Петербурге пользовались большим успехом.

К великому сожалению, предсказание Ауэра о том, что Полякин завоюет весь мир, не сбылось. И случилось это не потому, что Ауэр ошибся в переоценил его творческие возможности – нет! В этом он был абсолютно прав: по своим данным Полякин имел на это все права. Помешал ему его неуравновешенный характер и какая-то жизненная неприспособленность. Он не смог приспособиться к американскому образу жизни и работы, считал, что его менеджер нещадно его эксплуатирует и, повздорив с ним, решил возвратиться в Россию, в город его юности и занятий в классе его любимого профессора Ауэра. Кстати, небезынтересно отметить тот факт, что, будучи так музыкально одарен, он с трудом овладевал общеобразовательными предметами, изучение которых тогда также происходило в стенах Консерватории. Так, например, рассказывали о том, как однажды к Глазунову пришел учитель математики и с ужасом говорил об очень плохих познаниях Полякина в геометрии, на что Глазунов ему ответил: ‚Милостивый государь! Поверьте мне, что мир нисколько не пострадает от того, что этот мальчик не решит геометрической задачи, но зато он будет восхищен его игрой на скрипке". И, действительно, он на одном из экзаменов так играл, что Ауэр в своем отзыве возле фамилии Полякин вместо отзыва поставил только 3 восклицательных знака, а Глазунов приписал: „Исполнение высокохудожественное. Превосходная техника. Чарующий тон. Тон-

кая фразировка. Темперамент и настроение в передаче. Готовый артист". И рядом отметка: 5 и два плюса.

Итак, в начале 1928 г. Полякин возвращается в Ленинград. На его первом концерте в зале Ленинградской Филармонии публика была совершенно покорена его игрой. Да это и не удивительно: его игра была так вдохновенна, что слушать его спокойно было невозможно, он уводил за собой слушателей в мир чарующих звуков, овладевал их душами с какой-то демонической силой... Успех он имел огромный, и вот тогда-то его вновь услышал Глазунов и пригласил на должность профессора в Ленинградскую Консерваторию.

Появление Полякина в Консерватории произвело невероятное впечатление, особенно на студенческую молодежь. Ведь молодость горяча, импульсивна, и, поддавшись увлечению талантом Полякина, никто не думал о том, что такой игре научить невозможно, таким надо родиться. Не устоял и я и решил перейти в класс М. Б. Полякина, чем я, естественно, нанес незаслуженную травму моему замечательному педагогу и другу, добрейшему человеку В. И. Шеру. Но, к счастью, надо отдать должное высоким душевным качествам В. И. Шера, наша большая дружба от этого не пострадала: В. И. сам был настолько покорен талантом Полякина, что он все правильно понял и не осудил мой поступок. До конца его жизни мы были с ним большими друзьями и сохранили самые искренние и сердечные отношения.

Я прозанимался у М. Б. Полякина три года, и у него я закончил Консерваторию. Конечно, Полякиным я не стал, но, как музыкант, приобрел очень много. Он не был специалистом-педагогом, не был методистом, но он всегда, на каждом уроке, был вдохновенным артистом. И когда он сам играл и показывал то или иное произведение, это было на таком уровне, так озарено могучим талантом, что мы, ученики, жадно ловили и старались запомнить услышанное. Для всех нас он был огромным и непререкаемым авторитетом. Но мы знали и его недостатки: он был человеком очень нервным, и это сказывалось на его игре. У него бывали на редкость удачные выступления, но бывали и неровности в его игре. Особенно хорошо он играл дома, в непосредственной обста-

новке, и я имел счастье (благодаря своему положению ученика) многократно бывать слушателем в этих необычных условиях. Был он человеком настроения, и оно часто довлело над ним. К тому же его жизнь в Ленинграде была нелегкой. Жить на консерваторскую зарплату было невозможно. Чтобы заработать на прожиточный минимум, он должен был много выступать. А бывали случаи, когда он попадал в провинциальные города, в которых публика привыкла к посещению популярных клубных концертов, которые зачастую заканчивались танцами, и в таких случаях он даже не доставал свою скрипку из футляра, администратор просто заполнял ему ведомость, что концерт состоялся. Материально он от этого не страдал, но его моральные переживания были очень тяжкими, это для него было просто унизительным. Его огромный талант требовал ответственных выступлений перед соответствующей публикой, а такие концерты бывали только в самых больших городах, в культурных центрах. Ужасными были и его бытовые условия: он жил в огромной коммунальной квартире на Троицкой улице (ныне ул. Рубинштейна) в доме № 15/17 и занимал там всего одну комнату, которая служила и спальней, и столовой, и кабинетом и пр. После длительного ходатайства со стороны Консерватории ему выдали ордер на отдельную квартиру, но жить в ней ему так и не удалось.

Произошло это при следующих обстоятельствах: ГПУ, которое находилось в доме № 2 по Гороховой ул. (ныне ул. Дзержинского), переехало в специально построенный „Большой Дом" и таким образом освободился целый дом, в котором одна из квартир и предназначалась М. Б. Полякину. Но один из артистов Мариинского театра, Борис Фрейдков, добился того, что эту квартиру отдали ему. В этом не было ничего удивительного: Фрейдков был таким человеком, которого все боялись и ненавидели. Помимо того, что он обладал огромным нахальством, самоуверенностью и считал себя актером „Шаляпинского масштаба", он, к тому же, как об этом тогда говорилось только „на ушко", был и „стукачом" с партийным билетом. „Комплекс" этих качеств, при наличии довольно представительной внешности, голоса и

незначительной сценической одаренности, давал ему возможность добиваться всего, чего он желал: первых ролей, ведущего положения в театре, ну, и естественно, хорошей квартиры, что в Союзе является огромной ценностью.

Бороться с таким человеком было невозможно. Тем более этого не мог сделать Полякин, который был по существу абсолютно беззащитным, „большим ребенком", не умевшим за себя постоять. Он был вынужден покинуть Ленинград и переехать в Москву, где ему была предоставлена отдельная квартира, профессорская должность в Московской Консерватории и присвоено звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Все эти перипетии, весь его трудный жизненный путь сильно подорвали его здоровье, и он ушел из жизни в расцвете творческих сил 21 мая 1941 года, на 46 году жизни: он возвращался из концертной поездки по Крыму и внезапно скончался в поезде. Вместе с ним в этом же купе ехал Д. Д. Шостакович, и, когда они подъезжали к Москве, он начал его будить, но Полякин уже не проснулся... Так нелепо и безвременно ушел из жизни великолепный, одареннейший скрипач, который мог еще много-много лет нести миллионам слушателей свое высокое музыкальное мастерство.

Когда в 1955 я был на гастролях с Малым оперным театром в Москве, я при первой возможности поехал на Новодевичье кладбище поклониться праху моего дорогого учителя и возложить на его могилу букет красных роз. Каково же было мое отчаяние, когда я никак не мог разыскать его могилу! Среди богатейшего кладбища, на котором стоят великолепные памятники работы выдающихся русских мастеров, я с огромным трудом нашел одинокий заброшенный холмик со столбиком и прибитой дощечкой, на которой была небрежно сделанная надпись с именем и датами рождения и смерти Мирона Борисовича Полякина. На этой заброшенной и явно непосещаемой могиле мой одинокий букет красных роз выглядел упреком для живущих в Москве его родных, а также для многих выдающихся музыкантов, которые так несправедливо предали забвению такого великого артиста! Я пытался организовать сбор средств на установку па-

мятника, но осуществить это мне так и не удалось: при постоянной материальной ограниченности музыкантов невозможно было собрать необходимые для этого большие деньги. Мне думается, что это обязана была сделать его дочь, у которой осталась скрипка Мирона Борисовича работы знаменитого итальянского мастера П. Гварнери... Полякин несправедливо был обижен судьбой при жизни и так же несправедливо предан забвению после смерти...

Мое трехлетнеее тесное общение с Мироном Борисовичем как педагогом и человеком, естественно, не прошло для меня бесследно, и я благоговейно храню память о нем. Об одном приходится глубоко сожалеть – это о том, что техника звукозаписи тогда была еще не на высоте и поэтому не увековечила в должном качестве игру этого замечательного скрипача. Что же касается его человеческих качеств, то для меня лично (чисто субъективное восприятие) он всю жизнь был „большим ребенком": он был беззащитен как дитя, был прямолинеен и говорил все, что думал, не понимая, что тем самым он подвергал опасности и себя и друзей. Так, у многих в памяти осталась анекдотичного характера сценка, точно иллюстрирующая его детскую непосредственность: однажды ехал Полякин в переполненном автобусе на работу в Консерваторию, и на одной из остановок в этот же автобус входит В. И. Шер. И тогда Полякин, поприветствовав его, через весь автобус радостно ему закричал: „Веня! Ты слышал? ГПУ закрыли!" Чтобы было понятно, чем была вызвана такая реплика, поясню: было опубликовано сообщение о том, что ГПУ, как самостоятельный орган, ликвидируется, и функции его передаются Народному Комиссариату Внутренних Дел (сокращенно НКВД). От этого сущность данного карательного органа ничуть не изменилась, но Полякин воспринял это с присущей ему наивностью и с детской непосредственностью во всеуслышание об этом заявил в переполненном автобусе. Шер буквально онемел от страха, ведь за такие слова можно было крепко поплатиться, и он просто подавился, не в силах что-либо связное произнести...

Такие ляпсусы с Полякиным часто случались. А еще бывал он резок, но справедлив. Так однажды, после отличного

концерта в Большом зале Филармонии пришел к нему в артистическую председатель Ленсовета Кадацкий поблагодарить его за чудесную игру. И тогда Полякин тут же поднимает с пола свои калоши и отвечает: „А я вот вас не благодарю за производство подобной дряни, купил их три дня назад, а они уже текут", после чего Кадацкий смущенно поклонился и быстро ретировался. За свою такую детскую беспомощность он и поплатился всей своей трудно сложившейся жизнью, и поэтому не смог завоевать мир, как ему предсказывал когда-то Ауэр...

Ну, а сейчас я снова вернусь к 1926 году, т. е. к тому времени, когда я возвратился из летней поездки в Баку. Я по наивности думал, что служба в кинотеатре „Титан" меня ждет. Но это было, к сожалению, совсем не так. Директор кинотеатра, узнав о том, что я уехал, не оформив как полагается отпуск и не получив у него лично разрешения, меня уволил. Это было для меня подлинной катастрофой, так как тогда была ужасная безработица вообще, а среди музыкантов, в особенности. Устроиться куда-либо на работу для меня было абсолютно невозможно...

Как вдруг я узнаю от своего друга, с которым я поделился своими бедами, что он только что прочел афишу о предстоящем конкурсе на замещение свободной вакансии в группе 1-ых скрипок в оркестре Ленинградской Филармонии. Я воспринял это сообщение как ко мне не относящееся, ибо даже не мог себе представить, что имею на это хоть малейшее право. Но мой друг М. Тавризиян (в будущем главный дирижер Оперного театра в Ереване) стал меня убеждать в обратном и настаивал на том, чтобы я непременно играл. В конце концов положение мое было настолько безвыходным, что терять мне было абсолютно нечего, и я рискнул принять участие в этом конкурсе.

В результате проведенного конкурса были отобраны из 25 игравших 3 скрипача вместо одного (группа была увеличена на один пульт) Принятыми оказались замечательный скрипач Михаил Симкин, скрипачка Елена Беркович-Лунц и... я. Молодой и очень талантливый скрипач Михаил Симкин поначалу очень увлекся этой работой, но он мечтал о дея-

тельности солиста, и, когда его пригласили в Харьков в квартет им. Вильома, он оставил оркестр и затем долгие годы проработал с этим квартетом.

Для меня же это было полной неожиданностью и невероятным счастьем: я не только обеспечил себя работой, но я попал в оркестр, работа в котором была для музыканта высокопочетна. Я долго не мог поверить в это счастье, и, когда ко мне приехала из Харькова моя мать, я с гордостью сообщил ей, что ее мечта „вывести меня в люди" сбылась и что отныне я – артист Ленинградской Филармонии. А когда в одно прекрасное утро ко мне пришел служащий из оркестра и принес мне извещение о явке на работу, на первую репетицию, я от радости отдал ему мой последний червонец, чему он был немало удивлен. Это ощущение радости от возможности работать в таком коллективе и быть приобщенным к исполнению шедевров мировой музыкальной литературы я пронес через всю мою последующую жизнь. Кроме того, мне сказочно повезло в том смысле, что я попал в пору творческого расцвета этого оркестра.

Глава 2

ЛЕНИНГРАД И МУЗЫКА В НЕМ (1925–1937 гг.)

Оркестр Ленинградской Филармонии не создавался заново, а был как бы продолжением бывшего императорского придворного оркестра, созданного еще в XIX веке, в царствование императора Александра III. Ко времени моего поступления в нем еще было много бывших придворных музыкантов, которые много и интересно рассказывали о прошлом этого оркестра. В те времена этот оркестр не был таким выдающимся, каким он стал впоследствии. Его музыкальная деятельность была ограничена кругом развлекательной и популярной музыки. Концерты, в основном, бывали во время „высочайших приемов", а также для развлечения иноземных гостей, приезжавших с официальными визитами из стран Западной Европы и Азии. Обычно по такому поводу исполнялись гимны соответствующих стран, туш в честь гостей, а также марши гвардейских полков и танцевальная

музыка. Летом этот придворный оркестр играл для гуляющей публики в великолепных парках Царского Села, Петергофа, Павловска, Гатчино и Дудергофа.

Естественно, что был и соответствующий для этих случаев репертуар: исполнялись польки, полонезы, вальсы Ланнера, Вальдтейфеля и Иоганна Штрауса (старшего). Конечно, такая репертуарная ограниченность мало способствовала творческому росту оркестра. Оплата труда этого оркестра была достаточно высокой, и, прослужив 20 лет, музыканты имели право на получение 100% пенсии с оклада. Многие затем переходили в другие оркестры, а некоторые продолжали работать в этом же оркестре, но получали при этом двойной оклад.

После революции 1917 г. все льготы, естественно, были отменены, и на какое-то время этот бывший придворный оркестр как бы „повис в воздухе". Но стихийно организовался актив из группы оркестрантов, которые хотели во что бы то ни стало добиться сохранения оркестра. И, надо отдать им должное, они смогли это осуществить. Большую помощь в этом деле оказал А. В. Луначарский, который был тогда Народным комиссаром просвещения. Оркестр был сохранен, но переименован в Государственный Симфонический Оркестр. А. В Луначарский очень покровительствовал и много помогал этому коллективу.

В первые послереволюционные годы его деятельность мало чем отличалась от предыдущей: оркестр стал участником многочисленных митингов, на которых выступали партийные деятели, иногда он выступал на фабриках и заводах (при условии, что там имелась соответствующая площадка, на которой мог бы разместиться оркестр). Очень часто на эти концерты приглашался в качестве дирижера *А. К. Глазунов*. Для оркестра это было очень почетно, а Глазунов так любил дирижировать, что всегда с радостью принимал эти приглашения. По первому зову он готов был поехать куда угодно, только бы дирижировать оркестром. А. К. был очень полный, грузный человек, и пешком он почти никогда не ходил. Но у него был постоянный извозчик, который в точно назначенное время приезжал за ним домой, на Казан-

скую ул. (ныне ул. Плеханова), дом 6, и отвозил его либо в Консерваторию, либо на концерт. Затем он ожидал его, сколько бы на это ни требовалось времени, и отвозил обратно домой.

Жил Глазунов в большой, темноватой, типичной петербургской квартире, вместе со своей матерью, которая всю жизнь нежно его опекала. Но после ее смерти и вплоть до выезда в Вену он был очень одинок.

Дирижер А. К. был очень своеобразный. Его невероятная щепетильность проявлялась и в работе с оркестром. Он почти никогда не делал никаких замечаний. На репетиции обычно проигрывали программу по два раза, почти без остановок. Темпы у него всегда были немного замедленные, по-видимому, это был результат его тучности, ему физически было трудно справляться с быстрым темпом. Но лицо его было неизменно озарено улыбкой, он сам получал огромное удовольствие от процесса дирижирования. Исполнял он чаще всего свои произведения: какую-либо одну из восьми симфоний, бесчисленные увертюры, фантазии, заканчивал он концерт обычно одной из балетных сюит, которых у него было очень много. Самым большим успехом пользовалась музыка из балета „Раймонда" (полностью этот балет шел в Мариинском театре). Иногда Глазунов исполнял также произведения Глинки, Балакирева, которого он очень любил, аккомпанировал фортепианный, скрипичный концерты и две пьесы для виолончели (собственного сочинения).

Глазунов был очень плодовитый композитор, им написано очень много произведений, но, к сожалению, не все они звучат в наше время. Музыка его полна лирической напевности и блестяще инструментована. Его скрипичный концерт исполняется лучшими скрипачами мира и пользуется большим успехом у слушателей. Одним из лучших его исполнителей был вскоре после возвращения из Америки Мирон Полякин. Он исполнил его в замечательном зале Ленинградской Филармонии (который в прошлом был Дворянским Собранием). Успех после исполнения Полякиным этого концерта был грандиозный, и, когда Полякин с эстрады зааплодировал Глазунову, находившемуся в зале, в пуб-

лике была просто овация. Но Александр Константинович смущенно поднялся, повернулся к публике и едва заметно кивнул головой. Когда же весь оркестр поднялся, чтобы приветствовать Глазунова, он медленно поднялся, подошел к эстраде и благодарно пожал руки Полякину и концертмейстеру оркестра В. А. Заветновскому.

За годы проживания за границей творческое наследие Глазунова, к сожалению, не пополнилось. Девятую симфонию он сознательно не хотел писать, считая ее роковой в жизни таких выдающихся композиторов, как Бетховен, Брукнер. Известно, что он написал за рубежом пьесу для саксофона в джазовом стиле, сделал он это по просьбе одного саксофониста, но был очень недоволен этой работой, и впоследствии он написал об этом своему другу, профессору Ленинградской Консерватории Максимилиану Осеевичу Штейнбергу.

О том, как сложилась жизнь Глазунова в Париже, я мало что знаю. Известно, что он, будучи истинно русским человеком, всю жизнь связанным с русской культурой и русской музыкой, с Петербургом, на чужбине томился и страдал.

Когда в Советском Союзе было введено звание Народного артиста Республики, в числе первых пяти человек был удостоен этого звания и Александр Константинович Глазунов. В то время это звание было высокопочетным. Получили его артисты: Блюменталь-Тамарина, Ермолова, Станиславский, Шаляпин и Глазунов. После выезда Шаляпина за рубеж и его отказа вернуться на Родину, это звание было с него снято, о чем он с большой душевной болью писал своему верному другу Исайе Дворищину: „Кто же еще „Народный", если не я? Я ведь подлинный выходец из народа, из самой его гущи"... К сожалению, впоследствии это звание было обесценено – его стали щедро давать, и чаще всего не по заслугам...

Несмотря на многократные приглашения вернуться на Родину, Александр Константинович все время оттягивал решение этого вопроса и так и не вернулся. В воспоминаниях г-на Андрея Седых о встречах со старым Глазуновым в Париже (Андрей Седых – „Далекие, близкие" – Старость Гла-

зунова) чувствуется, что Глазунов очень страдал от надвинувшейся на него старости, плохого состояния здоровья и духа, а главное – от одиночества. Как я уже писал, прах его был привезен на Родину и покоится в Александро-Невской Лавре в Ленинграде, рядом с могилой его друга и наставника Н. А. Римского-Корсакова.

А сейчас я хочу вернуться к вопросу становления оркестра, к тому, как, пережив много трудностей, он в конце концов превратился в оркестр, считавшийся в числе лучших мировых оркестров. Настоящий творческий подъем оркестра начался после того, как за дирижерский пульт встал *Сергей Кусевицкий*. Но довольно большой период до этого времени был в жизни оркестра очень трудным. Дело было в том, что, когда советское правительство переехало из Петербурга в Москву, уехал и нарком просвещения А. В. Луначарский, который очень покровительствовал оркестру и с отъездом которого оркестр просто осиротел. В те годы три академических театра – Мариинский, Михайловский и Александринский – были объединены одной Дирекцией, которая настаивала на том, чтобы этот симфонический оркестр также влить в состав общей дирекции и использовать его на работе в оперных театрах. Тогда Комитет оркестра немедленно выехал в Москву к Луначарскому, и в результате Комитет вернулся из Москвы с приказом, по которому оркестр оставался только на концертной работе с симфоническим репертуаром.

Вот тогда-то и был приглашен на должность Главного дирижера Сергей Кусевицкий, великолепный дирижер. Концерты под его управлением проходили с огромным успехом и при переполненном зале. Программы концертов были очень серьезными и разнообразными. Особенно любил Кусевицкий Скрябина и Чайковского, и произведения этих композиторов часто звучали в то время.

Но, к сожалению, Кусевицкий недолго продержался на посту Главного дирижера· уехав на гастроли за рубеж, он больше в Петербург не вернулся. Эта потеря, к счастью, была быстро возмещена приглашением другого крупного дирижера – *Эмиля Купера*. Это был большой музыкальный дея-

тель, великолепный дирижер, всесторонне эрудированный человек исключительных организационных способностей и неиссякаемой энергии. Он был Главным дирижером Мариинского театра, был профессором Ленинградской Консерватории по классу дирижирования, руководил студенческим симфоническим оркестром, и, при такой загруженности, он принял приглашение на пост директора и Главного дирижера Ленинградской Филармонии. При этом все, что он делал, он делал невероятно тщательно, с полной самоотдачей.

Купер добился передачи замечательного здания Дворянского Собрания полностью для симфонического оркестра Ленинградской Филармонии. Это было великолепное здание, построенное в классическом стиле в первой половине XIX века французским архитектором Полем Жако, но в то время, когда оркестр его получил, оно было в ужасном состоянии. В годы военного коммунизма в нем разместили массу всевозможных учреждений, а в изумительном белоколонном зале, где прежде происходили дворянские собрания, был размещен продовольственный склад.

Когда Купер вместе с комитетом оркестра впервые попали в этот зал, они были в ужасе от того, что они увидели. Срочно был назначен аврал по уборке помещения, в котором приняли участие не только музыканты, но даже их жены. Сам Купер также принимал в этом огромное участие, его можно было увидеть даже на крыше здания, где чинили протечки, вставлялись стекла и пр. и пр.

Когда зал был приведен в порядок, здесь начались регулярные симфонические концерты под управлением Купера. Концерты эти неизменно проходили с огромным успехом. Репертуар оркестра значительно расширился: помимо симфонических произведений Чайковского, Скрябина и других русских композиторов, исполнялись симфонии Бетховена, зазвучали симфонические отрывки из опер Вагнера и многие другие шедевры симфонической музыки.

Купер проработал с оркестром три года (1921-1924), и эти годы оказали невероятно плодотворное влияние на игру оркестра. Благодаря своему большому таланту и очень яркой творческой индивидуальности, Купер умел подчинить

своей воле весь коллектив, создал такой творческий монолит, какого никогда прежде не было. И тогда-то и было оркестру присвоено звание Академического.

Не могу не рассказать о том, как впоследствии, в 1937 году, это почетное звание было с оркестра снято. Случилось это по приказу П. М. Керженцева, который в то время занимал должность Председателя Комитета по делам искусств. Это был человек, пользовавшийся благосклонностью Сталина, и, желая проявить собственную „инициативу" и внести „новшества", он снял звание „академические" со всех театров, носивших это звание, в том числе и с оркестра Ленинградской Филармонии.

Только много лет спустя, в 70-х годах, это звание было вновь присвоено оркестру, а „операция", которую проделал в свое время Керженцев, получила в театральных кулуарах (тогда еще) название „Сеча при Керженцеве", по аналогии с названием музыкальной картины из оперы Римского-Корсакова „Сказание о невидимом граде Китеже" – „Сеча при Керженце".

В 1924 г., уехав на гастроли за рубеж, Купер больше не вернулся, и оркестр вновь остался без дирижера. Найти такому деятелю равноценную замену было невозможно. Тогда обратились к художественному руководителю и Главному дирижеру Академической Капеллы *Михаилу Георгиевичу Климову* и просили его возглавить Филармонию. Климов дал свое согласие, но, так как он был очень загружен на основной работе в Капелле, в помощь ему была создана „художественная тройка", в состав которой входил *А.Б.Асафьев* (в будущем академик Игорь Глебов – его литературный псевдоним), представитель оркестра – концертмейстер группы виолончелей *Илья Осипович Брик,* большой эрудит и отличный музыкант, и затем заведующий эксплуатационно-концертной частью, хороший администратор *Б. Э. Хаис.* Эта „тройка" должна была заниматься репертуаром и приглашением гастролеров.

В эти годы начался огромный приток иностранных гастролеров – дирижеров и солистов – и это способствовало большому расширению репертуара. В программах появились

произведения Густава Малера, Антона Брукнера, Рихарда Штрауса, Альбана Берга, Белы Бартока, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Альфреда Казеллы и многих других западных композиторов, о которых в то время ничего не знали. Сплошь да рядом на афишах бывали надписи: „первое исполнение в Ленинграде".

Введенный в стране НЭП не только оздоровил экономику страны, но и вдохнул свежую живительную струю в искусство. Начались приезды известных западных композиторов, таких как Альфред Казелла, Пауль Хиндемит, Франц Шрекер, Дариус Мийо, Золтан Кодаи, *Артур Онеггер,* который сам продирижировал нашумевший в то время „Пассифик 231".

Сыграть эту пьесу так, как это было написано в партитуре, оказалось просто невозможным, и тогда автор сказал: „Мне все ноты и не нужны, пусть каждый сыграет, что ему удобнее, мне важен шум, напоминающий быстрое движение паровоза". Это, конечно, значительно облегчило исполнение этого произведения. Каждый играл, что хотел, и получился должный эффект. Слушателей это произведение тогда ошеломило необычностью музыкальной фактуры и звукосочетаний, но это было интересно своей новизной.

В это же время получили „права гражданства" долгое время запрещенные истинно русские произведения великого русского композитора *Игоря Стравинского:* „Петрушка", „Жар-птица" „Весна Священная", „История солдата". Это было парадоксально, ибо слава этого композитора уже гремела по всему миру, кроме России. Лучшими исполнителями этих произведений были француз Эрнест Ансермэ и немец Отто Клемперер. Были исполнены также „Маленькая сюита" „Фейерверк" и балетная музыка „Пульчинелла".

Вернулся из эмиграции гремевший по всему миру *Сергей Прокофьев.* Вновь зазвучала давно не исполнявшаяся его „Классическая симфония" которая по своим музыкальным достоинствам имеет все права на это название и на то, чтобы занимать почетное место среди композиций-классиков, она написана поистине гениально. Сам Прокофьев выступал с исполнением всех фортепианных концертов (своих). Пиа-

нист он был великолепный, и исполнение его было блестящим. Интересно, что, когда Прокофьев впервые исполнял свой первый фортепианный концерт (это было еще до революции), Глазунов, находившийся в зале среди слушателей, после экспозиции поднялся и покинул зал. Как рассказывал об этом с юмором сам С. Прокофьев, он тогда углом зрения видел, как Глазунов своей медленной, тяжелой походкой дошел до конца зала и закрыл за собой дверь. Но Прокофьев спокойно продолжал исполнение концерта.

В это же время был „реабилитирован" еще один величайший композитор современности – *Сергей Рахманинов.* Это событие было встречено и музыкантами, и слушателями, и исполнителями с величайшей радостью, ибо запрет на исполнение сочинений этого композитора сильно обеднил симфонический, фортепианный и вокальный репертуар.

И еще одно знаменательное событие произошло в музыкальной жизни страны: заявил о себе, как об очень талантливом композиторе тогда еще совсем молодой *Дмитрий Шостакович,* 1-ая симфония которого к тому времени уже прозвучала по всей Европе, а в Америке была удостоена исполнения самим Тосканини! Тогда Шостакович был восходящей звездой, и ни он, ни Прокофьев не подозревали, каким гонениям и страданиям они подвергнутся в недалеком будущем. Когда в центральной газете „Правда" были опубликованы статьи „Сумбур вместо музыки" (об опере Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда") и „Балетная фальшь" (о балете Шостаковича „Светлый ручей"), абсолютно безграмотные и тенденциозно написанные статьи обсуждались на специально созванном по этому поводу „знаменитом" совещании в ЦК. На этом совещании по указанию руководителей партии был учинен разгром над этими величайшими композиторами XX века, которые являются гордостью русской музыки.

Совещание это происходило в Кремле, и на него были приглашены все ведущие композиторы. С разгромной речью выступил первый секретарь Ленинградского обкома партии, член Политбюро А. А. Жданов. Будучи полнейшим дилетантом в музыке, он позволил себе „давать советы"

этим крупнейшим композиторам, „какую музыку" они должны писать, и, как потом рассказывали присутствовавшие при этом композиторы, он даже не постеснялся свое выступление „иллюстрировать" беспомощной игрой на рояле.

Конечно, это событие не могло пройти бесследно для такого легкоранимого человека, каким был Шостакович. В то время им уже были написаны и исполнены: 2-я симфония, которая называлась „Октябрю" (поставил ее дирижер Малько), затем 3-я симфония – „Первомайская", которую поставил дирижер Гаук, и уже полностью была готова к исполнению 4-я симфония (дирижер Фриц Штидри), как перед самым концертом, уже после состоявшейся генеральной репетиции, она была снята с исполнения. Произошло это из-за того, что на этом настояла большая группа музыкантов – друзей и доброжелателей Шостаковича. В тот момент это было единственно правильное и разумное решение: нельзя было снова подвергать неизвестно каким „мероприятиям" композитора, еще не оправившегося от недавней травмы. И Штидри это также хорошо понимал, поэтому симфония тогда была снята с исполнения.

Спустя несколько десятилетий, она была исполнена в Москве оркестром Московской Филармонии (дирижировал Кирилл Кондрашин) и была хорошо принята публикой. Всю боль, весь трагизм пережитого Шостакович выразил в 5-ой симфонии. Эта симфония, поистине гениальная, прозвучала как крик души и имела грандиозный, невероятный успех, особенно в исполнении ее оркестром Филармонии под управлением венского дирижера Йозефа Крипса. Я подчеркиваю, что именно это ее исполнение, когда дирижировал Крипс, впервые раскрыло всю ее глубину и, не побоюсь этого слова, гениальность. Ее первым исполнителем был Ленинградский дирижер Е. А. Мравинский, но он не сумел раскрыть до конца всю ее глубину, весь ее трагизм и донести до слушателей все то, что удивительно проникновенно сделал иноземный музыкант. Исполнение этой симфонии Мравинским носило, если можно так выразиться, плакатный характер. Он очень резко подчеркивал динамические контрасты и многие эпизоды, которые игрались „пианиссимо" (т. е. очень

тихо), прозвучали как-то безжизненно. Напротив, исполнение Крипса внесло полнокровность во всю ткань симфонии, она ожила, и потому все чувства и переживания композитора дошли до глубины сердец слушателей и наших, музыкантов-исполнителей.

Для нас, музыкантов того времени, уже неоднократно игравших эту симфонию, исполнение ее под руководством Крипса было каким-то откровением, новым прочтением партитуры. В зале многие плакали, и после окончания ее исполнения какое-то время была полная тишина, которая затем прорвалась бурными, несмолкающими аплодисментами. Успех на этот раз был феноменальный. Застенчивый и скромный Дмитрий Дмитриевич многократно выходил на горячие аплодисменты публики, потрясенный невероятным успехом, в состоянии ужасного волнения и в то же время большого счастья.

А сейчас я снова вернусь к рассказу о том времени, когда руководителем Филармонии был М. Г. Климов. То обстоятельство, что он руководил также хором Академической Капеллы, способствовало исполнению замечательного репертуара классической духовной музыки. Зазвучали Оратории, Мессы, Кантаты. Были исполнены: „Страсти" по Иоанну и по Матфею И С. Баха, „Времена года" Гайдна, „По прочтении псалма" Танеева и др. Когда исполнялись эти произведения, зал Ленинградской Филармонии заполнялся необычной публикой, в большинстве состоявшей из глубоких стариков и старух, в старомодных туалетах XIX века. Интересно было наблюдать, с каким благоговением они слушали эту музыку, особенно, когда баритон пел партию Христа. Не могу не сказать о том, что в то время, когда хором Капеллы руководил М. Г. Климов, он звучал великолепно, как никогда прежде и никогда потом, когда он лишился этого руководства. И если учесть, что сольные партии исполняли такие замечательные певцы, как М. О. Рейзен и С. П. Преображенская, то можно себе представить, на каком высоком уровне было исполнение этих произведений и какое глубокое впечатление они производили на слушателей. Были исполнены и реквиемы Моцарта, Верди, Берлиоза, Брамса.

В связи с этими концертами, на которых исполнялась духовная музыка, произошел следующий случай: на эти концерты всегда очень трудно было попасть, так как они бывали, как правило, включены в абонементы, и потому в свободную продажу билеты не попадали. А желающих попасть на них было невероятно много. И вот однажды, с разрешения инспектора оркестра Ричарда Эрнестовича Арнгольда, регент Голландской церкви, находящейся на Невском проспекте № 20, решил устроить такой концерт для своих прихожан. В этой церкви был превосходный орган и небольшой хор, которым руководил регент этой церкви. Для подкрепления хора регент пригласил еще человек 20 из хора Академической Капеллы, оттуда же пригласили 4-х солистов и из нашего оркестра пригласили 50 человек оркестрантов. Дирижировал сам регент. Концерт проходил в очень торжественной обстановке: горели свечи, народу было видимо-невидимо... Церковь не могла вместить всех желающих послушать Мессу, и потому масса народа стояла на Невском, у входа в церковь. Двери были полностью открыты, но просили публику не аплодировать. По окончании концерта толпы людей подходили к клиросу и благодарили исполнителей.

На следующий день в „Вечернем Ленинграде" появилась разгромная статья под названием „Филармония на услужении у церкви". Статья была ужасная, всех исполнителей обвиняли в „падении коммунистической нравственности" и т. п., но больше всего досталось инспектору оркестра Арнгольду, который, якобы, „за подачку" осквернил советский коллектив. Немедленно состоялось общее собрание оркестра, в результате Арнгольд был снят с должности инспектора оркестра, и с трудом удалось отстоять его, как артиста оркестра (контрафагот).

В то время в концертном исполнении также прозвучали многие оперы, как например, „Эврианта" Вебера, „Сила судьбы" Верди, „Иоланта" Чайковского, и отдельные акты из Вагнеровских опер: 2-й акт из „Тристана и Изольды", 3-й акт из „Парсифаля" и (полностью) „Летучий голландец".

Высокоплодотворная деятельность М. Г. Климова совместно с „художественной тройкой" внезапно оборвалась.

Произошло это в силу следующих обстоятельств: артисты оркестра получали в то время мизерную зарплату за свою титаническую музыкальную и общественно полезную деятельность. Жить на эту зарплату с семьей было просто невозможно, и потому музыканты были вынуждены работать по совместительству в кинотеатрах, ресторанах и др. местах.

М. Г. Климов был на редкость благородный человек, он не мог смириться с таким положением вещей и, не видя иного выхода из создавшейся ситуации, решил этот вопрос сам, своей директорской властью, без согласования с „вышестоящими организациями", как это полагалось. Он повысил оклады до такого минимума, который обеспечивал артиста оркестра при работе в одном месте, только в оркестре Филармонии. За это „самоуправство" он был отстранен с поста директора Филармонии.

На его место был приглашен *Н. А. Малько,* профессор Ленинградской Консерватории по классу дирижирования (эту должность он занял после отъезда Купера). Малько был хороший дирижер и высокообразованный человек, он получил не только музыкальное образование, но и университетское. К тому же это был человек весьма целенаправленный и волевой, он делал все возможное для того, чтобы совершенствовать, оттачивать свое мастерство. Ради того, чтобы учиться у такого замечательного дирижера, каким был Направник, Малько воспользовался случаем и занял в Мариинском театре, в котором дирижировал Направник, должность инспектора оркестра. А у Направника было чему поучиться, это был большой оперный дирижер и композитор, он написал оперу по повести Пушкина „Дубровский", которая с большим успехом шла в Мариинском театре и на всех провинциальных оперных сценах. Малько был человеком очень талантливым. Будучи человеком высокой культуры и эрудиции, он был в то же время вдумчивым и тонким артистом. Он проработал с оркестром Ленинградской Филармонии три года, и работа эта оказалась очень плодотворной для дальнейшего совершенствования творческого облика оркестра и для расширения его репертуара. Он горячо любил классику, но в то же время много внима-

ния уделял исполнению новой музыки. Под его управлением прошли премьеры 1-й симфонии Шостаковича, „Песни Гурре" Шенберга и др. Ко всему он еще был и блестящий оратор. Это свое качество он отлично продемонстрировал на торжественном собрании, посвященном столетию со дня смерти Бетховена, в котором принимали участие знаменитый пианист Артур Шнабель, скрипач Йозеф Сигети, виолончелист Эммануил Файерман, крупнейший дирижер Кнаппертсбуш, пианист Александр Боровский, Н. А. Малько, замечательный чтец – артист Московского Художественного Театра В. И. Качалов, хор Ленинградской Академической Капеллы с хором мальчиков, композитор А. К. Глазунов и много солистов-певцов.

Торжественное собрание проходило при переполненном зале. На эстраде в полном составе сидел оркестр. В середине эстрады стоял стол для президиума, в состав которого были приглашены крупнейшие музыканты и ученые Москвы и Ленинграда. Позади, на высоком постаменте, стоял большой бюст Бетховена. Председательствовал А. К. Глазунов, он открыл заседание, тихо прочитав вступительное слово. Затем блестяще выступил Александр Вячеславович Оссовский (он был тогда профессором Консерватории) о жизненном пути Бетховена, а последним выступил Малько. Говорил он невероятно горячо, страстно, без всяких памяток, речь его была феерична, свободно лилась и особенно захватила всех присутствующих.

В концертной программе, после заседания, пианист Боровский исполнил 5-й концерт Бетховена для фортепиано с оркестром, затем был исполнен „Эгмонт". Это исполнение произвело огромное впечатление: Качалов читал монологи, Р. Г. Горская пела песни Клерхен, дирижировал Малько. В заключение концерта А К. Глазунов продирижировал 3-й, Героической симфонией.

В другом концерте, которым дирижировал Малько, были исполнены Похоронный марш из 3-й Героической симфонии, 1-я симфония и „Шотландские песни" под аккомпанемент струнного трио. Вообще же на этом фестивале были исполнены все симфонии Бетховена, все фортепианные кон-

церты, скрипичный концерт, фантазия для рояля, солистов, хора и оркестра, камерные произведения и мн. др. и, как вершина всего цикла, прозвучала Торжественная месса – Missa Solemnis. Все 9 симфоний продирижировал замечательный немецкий дирижер *Ганс Кнаппертсбуш.*

Вообще-то должен был провести весь Бетховенский цикл дирижер Отто Клемперер. Но из-за того, что он был занят постановкой оперы Кшенека „Прыжок через тень" в Берлинском оперном театре совместно с режиссером Рейнгардтом, он попросил разрешения прислать вместо себя Г. Кнаппертсбуша, а сам О. Клемперер прибыл уже к концу фестиваля для исполнения Торжественной мессы.

Выступления Кнаппертсбуша были огромным событием в музыкальной жизни того времени. Он был полной противоположностью О. Клемпереру в своих личных, чисто человеческих качествах, он совершенно по-иному работал с оркестром, но в результате концерты его были великолепными. Это был очень мягкий, добродушный и на репетициях очень малотребовательный дирижер. Работать с ним на репетициях было легко и приятно, он всегда был доволен оркестром и не изнурял работой ни музыкантов, ни себя. Но зато на концерте он загорался таким творческим огнем, что невольно это зажигало весь коллектив, и исполнение получалось на таком высоком накале, на который соответственно реагировал и весь зал. Жест его был скупым, очень экономичным, полностью были исключены элементы внешнего позерства, но техника дирижирования была высочайшей, и поэтому от всего его исполнения создавалось впечатление невероятной легкости и совершенства.

Немецкую музыку он знал безупречно: Моцарт, Бетховен, Брамс, Шуберт, Рихард Штраус – в произведениях этих композиторов он был великим артистом. Впоследствии он бывал снова в Ленинграде, и многие из ленинградских старожилов и поныне помнят в его исполнении „Вальсы" Иоаганна Штрауса (кстати, об этом концерте и писал в одной из своих статей Б. А. Филиппов).

Но это я немного забежал вперед и потому снова возвращаюсь к Бетховенскому фестивалю. Он проходил не только

в Ленинградской Филармонии, но также в Консерватории – силами профессоров и студенческого оркестра, а также в Кружке Друзей Камерной Музыки, где были исполнены некоторые квартеты (в частности, замечательный 15-й квартет), трио. Вершиной всего фестиваля было исполнение Торжественной мессы Missa Solemnis – дирижером *Отто Клемперером.* Исполнение этого произведения было связано с огромными техническими трудностями: огромная эстрада в зале бывшего Дворянского Собрания была не в состоянии вместить всех исполнителей. Был увеличен состав оркестра, помимо огромного хора Академической Капеллы был еще хор мальчиков, да еще солисты... И только невероятная творческая воля О. Клемперера в сочетании с его энергией, талантом и эмоциональным запалом смогли все это реализовать и превратить этот концерт в величайший праздник музыкального искусства!

О Клемперере нельзя говорить в сравнении даже с самыми замечательными дирижерами. Таких, как он, больше не было. В этом он был единственным и неповторимым. Это был титан! Когда он стоял за дирижерским пультом, это был какой-то маг, кудесник. Человек он был невероятно властный, он требовал неукоснительного выполнения своей мукальной воли.

Когда он дирижировал, он был солистом, а оркестр – его многотембровым инструментом. Жест его был четкий, властный, и при этом он добивался самой тонкой нюансировки, богатейшей звуковой палитры. Он невероятно тщательно, филигранно отделывал детали, но при этом сохранял идеальное единство целого, авторский замысел.

Диапазон исполняемых им произведений был огромен: от Моцарта до Стравинского, и нет возможности отметить, какие композиторы ему лучше удавались, чье творчество было ему ближе. Все было исполнено на высочайшем уровне. Моцарт блистал кипящей жизнерадостностью, Бетховен звучал как великий симфонист, а когда он однажды поставил сюиту Стравинского „Пульчинелла", он сумел так передать утонченность гармонии и причудливость оркестровой окраски произведения, что весь зал был как бы приобщен к ис-

полнению и реагировал дружным смехом на „буффонный" характер некоторых мест в этой пьесе. Вообще он действовал на публику, как гипнотизер. Ко всему он обладал феноменальной памятью и все дирижировал без партитуры, в том числе и Торжественную мессу. Исполнение этого труднейшего произведения было просто чудом, иначе его не назовешь.

Можно ли передать реакцию зала на это исполнение? Весь зал был охвачен единым эмоциональным порывом. Публика в полном смысле слова неистовствовала. Крики „браво" долго не смолкали, Клемперера вызывали без конца, никто не уходил из зала, лица слушателей были не менее возбужденные, чем у исполнителей. В моей памяти этот концерт стоит особняком, и, хотя это было более полувека назад, такое не забывается.

Но работать с Клемперером было мучительно трудно. Обстановка на его репетициях была очень напряженной. Даже один его внешний облик производил гнетущее впечатление. Он был настолько высок, что всегда дирижировал без подставки. Только на репетициях ему ставили подставку, а на нее стул, и репетицию он проводил сидя. У него была густая черная-пречерная шевелюра, и из-под очков глядели такие же черные глаза, которые буквально пронизывали насквозь. Взгляд его даже пугал, он производил впечатление злого человека, всегда чем-то недовольного. Я не помню его улыбающимся, разве только когда он многократно выходил на поклоны после исполнения, когда публика буквально неистовствовала, и в зале стоял „рев".

На репетициях же это был зверь. Если что-то не получалось, как он хотел, он бывал абсолютно непримирим. В таких случаях он способен был довести музыканта до безумия. Я помню такой случай: мы репетировали „Ноктюрны" Дебюсси, и вот в „Празднествах", когда издалека слышны звуки приближающейся похоронной процессии, которые исполняются двумя арфами и тремя засурдиненными трубами, он требовал сначала тончайшего пианиссимо с тем, чтобы затем довести это звучание до такого фортиссимо, когда слушателя начинает охватывать чувство ужаса. Над этим он

работал мучительно долго, и у 2-го трубача никак не получалось то, что требовал дирижер. Клемперер был неумолим. В конце концов трубач дошел до такого истерического состояния, что он вскочил весь в слезах и закричал, что он больше не может этого вынести, что он не понимает, чего от него хотят, и что дирижер доведет его до самоубийства. Тогда Клемперер, не зная ни слова по-русски, опустил палочку, удивленно посмотрел на несчастного трубача и обратился к инспектору оркестра Ричарду Эрнестовичу Арнгольду, который свободно владел немецким, и спросил у него, что случилось и отчего он плачет? И когда инспектор, желая как-то уладить инцидент, мягко объяснил ему, что случилось, Клемперер тут же невозмутимо заявил: „Раз он не может справиться, тогда дайте мне другого!" Очень трудно было его убедить, что другого нет и что надо успокоиться и ему, и трубачу, и все получится. Арнгольду как-то удалось успокоить и трубача, и репетиция продолжалась, все наладилось.

Вечером эти „Ноктюрны" так были исполнены, что ничего подобного больше мне никогда не довелось услышать, хотя я играл это произведение несчетное количество раз с выдающимися дирижерами, в том числе и с французами. В зале творилось нечто несусветное, казалось, что овации никогда не кончатся.

Конечно, это был чародей, и мы все работали с ним на предельной отдаче, с огромной собранностью. Но был в оркестре один человек, к которому Клемперер относился по-особому: это был концертмейстер группы виолончелей – Илья Осипович Брик. Это был отличнейший музыкант, получивший музыкальное образование в Вене, огромный эрудит в музыке, человек высокопринципиальный в своих музыкальных суждениях, его мнения побаивались все дирижеры и даже такой титан, как Клемперер. Он сидел в оркестре прямо напротив дирижерского пульта, и взгляд его тоже был пронизывающим и многозначащим. Однажды Клемперер не выдержал этого взгляда и закричал инспектору оркестра: ‚Уберите от меня Брика, он меня парализует". Но Брик, свободно владевший немецким языком, подошел к Клемпереру, долго с ним разговаривал, затем они обнялись,

и инцидент был исчерпан, ибо Клемперер относился к Брику с большим уважением, зная, какой это музыкант.

Но бывали конфликты и посерьезнее. Однажды на репетиции он потерял над собой всякий контроль: по-немецки ругался, оскорблял, словом, как говорится, „вышел из берегов ' и возмутительно держал себя с оркестром. И тогда поднялся один из прекрасных музыкантов Е. А. Елизаров (он исполнял партию английского рожка) и громко сказал: „Уйдемте, оставим его одного, и тогда ему не над кем будет издеваться". И эстрада мигом опустела. Клемперер удивленно смотрел на спины уходящих музыкантов и был крайне растерян, ничего не понимая.

Срочно был вызван инспектор оркестра Арнгольд, и на вопрос Клемперера, отчего ушли все музыканты, ведь время для перерыва еще не наступило, получил ответ, что он вел себя очень нервно и несдержанно и даже позволял себе оскорблять музыкантов. Клемперер был крайне удивлен, он уверял, что у него и в мыслях не было оскорблять музыкантов, что он всех их очень любит, что просто он нервничает из-за того, что не получается.

И это действительно было так. Он до такой степени увлекался работой, что ничего не замечал и все считал в порядке вещей.

Он попросил инспектора вызвать музыкантов и продолжать репетицию, но когда инспектор ему ответил, что оркестранты не будут играть до тех пор, пока он не извинится, он вспыхнул, побагровел и возмутился этим требованием до предела. Но что было делать, ежели репетиция, а следовательно и концерт оказались под угрозой срыва? Он был вынужден побороть свою гордость и, ужасно страдая, предстал перед оркестром. Вид у него был ужасный, он был подобен раненому зверю, но авторитет его у музыкантов был настолько велик, что, конечно, все немедленно вернулись на эстраду и продолжали репетицию. Шла она предельно напряженно. Клемперер ни на кого не смотрел.

Вечером концерт прошел триумфально. После первого поклона Клемперер ушел с эстрады, даже не пожав руку концертмейстеру. Когда же он вторично вышел на эстраду,

все музыканты как бы в едином порыве встали и дружно его приветствовали. Это было для него неожиданностью, он улыбнулся, подошел к концертмейстеру оркестра В. А. Заветновскому и пожал ему руку.

А успех у публики все нарастал, аплодисменты с каждым выходом крещендировали, и вдруг мы видим, как Клемперер подходит к Елизарову, к тому самому музыканту, по инициативе которого мы все прервали репетицию, и пожимает ему руку.

Все же он был прежде всего музыкант, великий художник, для которого искусство, музыка были превыше всего. И ради этого ему все было простительно, все было забыто, было полное примирение, и после этого случая он многократно потом бывал в Ленинграде.

Не был обойден его гневом и я. Однажды, по молодости лет, я позволил себе в день концерта съездить с женой в Петергоф, полюбоваться фонтанами. Естественно, я очень устал и вечером во время исполнения 3-й Героической симфонии Бетховена в одном месте перепутал штрих. Вернее, я играл так, как мы обычно играли со всеми дирижерами, а Клемперер просил это место играть другим штрихом. Он моментально это заметил и вонзился в меня своими черными глазами так, что я весь покрылся испариной и сердце стало бешенно колотиться. Я тотчас же спохватился, выправил штрих, и только тогда он отвел от меня свой пронизывающий взгляд.

Незабываема была также работа над симфонией Моцарта (g-moll) В этой симфонии Клемперер добивался тончайшей нюансировки, и в своих требованиях он был неумолим. Он долго не мог добиться от первых скрипок той „грусти" в самых первых тактах симфонии, чем так пренебрегали почти все другие дирижеры исполнители этой симфонии. Мы невероятно старались сыграть так, как он просил, но это было очень трудно, и потому репетиции проходили мучительно. В конце концов он все же добился желаемого, и исполнение этой симфонии было безукоризненным, впечатление было такое, какого не было ни при каком другом исполнении, даже с очень крупными дирижерами. Мне дума-

ется, что именно в таком „грустном" характере она была написана Моцартом, и что это исполнение было ближе всего к авторскому замыслу.

В один из своих гастрольных приездов в Ленинград Клемперер был приглашен продирижировать в Мариинском театре оперой Бизе „Кармен". В то время Мариинский театр переживал период депрессии, не было хороших дирижеров, да и певцы были не очень сильные, театр плохо посещался. Я присутствовал на этом спектакле, в нем все было неузнаваемо: те же самые певцы вдруг запели совсем по-иному, оркестр также зазвучал неузнаваемо, весь спектакль заблестел. Театр был переполнен. Увертюру Клемперер вел в значительно более медленном темпе, чем мы привыкли ее слышать, и в маршеобразном ритме. Когда в антракте Клемперера спросили, чем вызвана такая его трактовка, он ответил, что это вступление изображает приход воинской части, в которой служил Дон Хозе, и поэтому эту увертюру надо исполнять как марш.

А теперь я хочу рассказать о другом, также великом дирижере – *Бруно Вальтере,* который по складу своего характера был полной противоположностью Клемпереру. Бруно Вальтер – это его псевдоним, а настоящая фамилия – Шлезингер. Родился он в Германии. Тогда Германия была далека от фашизма и от всех тех ужасов, которые он принес в будущем. Так, достоверно известно, что, находясь за дирижерским пультом в Берлинской опере на одном из спектаклей Вагнеровских опер, он был снят с пульта двумя штурмовщиками, и его место тут же занял какой-то безвестный дирижер, у которого на рукаве была свастика.

Он так же вынужден был бежать из этой страны, как и Клемперер, Клейбер, Шнабель, Вендель, Фрид, Штидри и другие выдающиеся музыканты, ученые, в жилах которых не текла „арийская кровь". Все они рассеялись по разным странам, многие уехали в Америку, Фрид до конца своих дней жил в Москве, Штидри многие годы жил в Ленинграде, а затем также жил в Америке.

Концертная жизнь того времени в Ленинграде была на высоком уровне, и сосредоточена она была главным обра-

зом в Филармонии. Гастрольная система способствовала притоку выдающихся дирижеров, инструменталистов, певцов и огромному разнообразию программ.

Количество желающих попасть на эти концерты так росло, что возникла проблема „доставания" билетов. Среди слушателей, особенно среди молодежи, нашлись энтузиасты-активисты, которые решили навести порядок в этом деле. Возле здания Филармонии, тут же на площади Искусств, находится Михайловский сквер, где собиралась публика, желающая достать билеты. Появились списки с номерами очереди, затем „переклички", а накануне продажи билетов многие проводили ночь в сквере, дабы сохранить очередь. Этот порядок с тех пор прочно укоренился в тех случаях, когда предстоит особенно интересный концерт.

Когда были анонсированы концерты Бруно Вальтера, жаждущих попасть на его концерты было несметное количество. Запись в очередь и „переклички" начались задолго до предстоящих концертов. Его концерты ожидались с особенным нетерпением. И это было не только среди публики, но и среди музыкантов-оркестрантов.

Я вспоминаю, как произошла первая встреча с Бруно Вальтером. Оркестр сидел на эстраде, готовый к проведению репетиции. Из-за колонн показался Бруно Вальтер в сопровождении директора Филармонии М. Г. Климова, который хотел представить его оркестру. Но он не успел это сделать. Прежде, чем он подошел к дирижерской подставке, весь оркестр дружно, как один человек, встретил Бруно Вальтера горячими аплодисментами. Такой прием, по-видимому, был для Бруно Вальтера приятной неожиданностью. Он долго стоял за дирижерским пультом и никак не мог начать репетицию. Наконец он поклонился оркестру и попросил всех сесть на свои места. Он произнес небольшую, но очень теплую речь, сказал, что он давно ждал встречи с этим оркестром, о котором он слышал много хорошего, что он уверен в плодотворности совместной работы, и обратился к оркестру с одной только просьбой, чтобы музыканты одним глазом смотрели в ноты, а другим – на него, и это обеспечит его творческий контакт с оркестром. Он также

сказал, что надеется увезти наилучшие впечатления от этой встречи.

Первый концерт с Бруно Вальтером состоялся 5 января 1927 года. Я даже запомнил эту дату, настолько врезалась в память встреча с этим дирижером. В программе этого концерта был Чайковский: 6-я Патетическая симфония, Моцартиана и „Франческа да-Римини". Во время исполнения 6-й симфонии глаза всех музыкантов были буквально прикованы к его глазам, излучающим доброту. В зале была гробовая тишина, было впечатление, что зал не дышит. В финале симфонии замелькали носовые платки, смахивающие слезы. После окончания симфонии, когда дирижер опустил палочку, эта тишина как бы „повисла" в воздухе, образовалась какая-то долгая пауза, которая затем прорвалась шквалом аплодисментов. Отовсюду неслись крики „браво", „браввиссимо", „спасибо", зал неистовствовал. Оркестр также долго, стоя, аплодировал этому великому маэстро.

Это исполнение было тем более ошеломляющим, что никому из гастролировавших тогда дирижеров не удавалось так прочувствовать и так передать драматизм, трагизм этой симфонии Чайковского. Правда, на памяти старых музыкантов, работавших еще в „Концертах Зилоти", неповторимым было исполнение этой симфонии Артуром Никишем. Но мы его уже не застали, и исполнение Бруно Вальтера было для нас непревзойденным, это был эталон, после которого никакое другое исполнение не достигало таких высот. Ведь недаром говорится, что „все познается в сравнении". Так вот, сравнивая все последующие исполнения даже у очень больших музыкантов и толкователей, Чайковский Бруно Вальтера был и остался вне всякого сравнения.

Вальтер дал 4 или 5 концертов (точно не помню) и каждый раз по новой программе. С ним были исполнены симфонии Брукнера и Малера (учителя Бруно Вальтера), Бетховена, Брамса и все на высочайшем уровне. Неповторимым было его исполнение „Eine kleine Nachtmusik" Моцарта. После исполнения вступления к опере Вагнера „Лоэнгрин", а также „Смерти Изольды" из оперы „Тристан и Изольда" успех был такой, что невозможно было продолжать концерт,

публика требовала повторного исполнения. Вообще Вагнер был его стихией, в исполнении этого композитора ему не было равных. Во время исполнения „Смерти Изольды" музыкант Макс Бадхен так проникновенно и таким красивым звуком сыграл соло на бас-кларнете, что во время аплодисментов Бруно Вальтер к нему подошел, вывел его на авансцену и долго и сердечно жал ему руку, выражая этим свою оценку его отличной игре.

После окончания этого триумфального концерта, успех которого оркестр разделил с дирижером, все исполнители собрались в „Голубой гостиной", куда обычно приходят все артисты после концертов. И когда в дверях показался Бруно Вальтер, духовики сыграли ему „Славу". Это была особая дань уважения великому артисту, и я не помню случая, когда кто-либо еще из музыкантов был бы удостоен подобной чести. Бруно Вальтер от неожиданности остановился, едва переступив порог, и так и остался стоять, низко склонив голову, пока трижды был повторен этот гимн, сопровождавшийся оглушительными аплодисментами. Когда Бруно Вальтер поднял голову, он был крайне взволнован, обошел всех присутствующих, каждому жал руки и тихо по-русски говорил „спасибо". Продолжалось это довольно долго, администратор ужасно нервничал, так как он должен был усадить его в поезд, идущий в Москву, где должны были быть продолжены гастроли.

Даже после ухода Бруно Вальтера музыканты долго не расходились, обменивались впечатлениями, поздравляли друг друга. Это был, поистине, Праздник Искусства. Если сейчас рассказать об этом молодым музыкантам нынешнего оркестра, они вряд ли этому поверят, ибо все годы их музыкального формирования их учили только одному: все, что было в те годы, ни в какое сравнение не идет с тем, какого подлинного расцвета достигло музыкальное искусство под руководством советских дирижеров и музыкантов. Да и разве могло искусство тех лет быть на высоте, когда не было „социалистического реализма" и не было над всем этим „руководства" партии и правительства?..

Вскоре после отъезда Бруно Вальтера появилась напечатанная в выходившей тогда в Ленинграде „Красной газете" статья некоего журналиста, которая называлась „Беседа с Бруно Вальтером". На вопрос журналиста, как ему удается добиться такой полной отдачи от оркестра? Он ответил: „Только глубоким уважением к своим коллегам-соисполнителям. Я никогда, даже в самых критических случаях не позволяю себе повысить голос, музыканты это чувствуют и отвечают добром на добро". И в качестве примера он продолжал: „Если я знаю, что у валторниста предстоит трудное соло и что он волнуется, я стараюсь снять с него волнение, я всячески ободряю его взглядом, улыбаюсь ему, а перед тем как он должен играть это соло, я от него отворачиваюсь, даю ему почувствовать, что я за него спокоен, ибо я знаю, что пристальный взгляд очень травмирует музыканта".

Конечно, это – не дословно, но смысл был таков. И несомненно, что именно сочетание в этом человеке огромного таланта с таким душевным богатством, добротой и личным обаянием способствовали такой высокой художественной выразительности. Мы, музыканты, вместе с ним отдавались полностью счастливому музицированию, доставляя счастье тысячам слушателей.

После блистательного спектакля „Кармен" Бизе, которым дирижировал в Мариинском театре Отто Клемперер, Бруно Вальтер был также приглашен в этот театр продирижировать оперу Чайковского „Пиковая дама". Это был такой же спектакль-шедевр, как и „Кармен". Я был на этом спектакле и могу с полной ответственностью сказать, что ни до, ни после подобного спектакля „Пиковой дамы" в этом театре не было (я имею в виду за время моего пребывания в Ленинграде).

Надо сказать, что такие дирижеры, как Ганс Кнаппертсбуш, Отто Клемперер и Бруно Вальтер, были „звездами" первой величины или, как здесь говорят, superstars. Они были единицами в мировом масштабе. И, естественно, что на этом фоне многие другие дирижеры таких творческих высот не достигали.

Вообще, то время изобиловало отличными музыкантами, очень много их было в Германии, и мне думается, что, если бы тогда не опустился „железный занавес" в Советском Союзе и не прекратился бы приезд замечательных музыкантов из разных стран, мы были бы свидетелями и участниками еще многих музыкальных праздников. И хотя особенно запечáтлелись в памяти концерты вышеупомянутых дирижеров, тем не менее, каждый из приезжавших тогда дирижеров был по-своему интересен и знакомил и музыкантов, и слушателей с интересными и малоизвестными произведениями.

Так например, приезжал в те годы из Бельгии дирижер Дезире Дефо. Наиболее яркое впечатление он оставил исполнением с нашим оркестром произведения французского композитора Поля Дюка – „Ученик Чародея". Эта пьеса имеет программное содержание, она написана на сюжет баллады Гете, и исполнение ее производило на слушателей огромное впечатление. Впоследствии мы эту пьесу часто играли, она прочно вошла в репертуар не только нашего, но и всех симфонических оркестров и очень многих дирижеров. Но пальма первенства в исполнении этого произведения осталась за Дезире Дефо, это был его „шлягер" и лучше, образнее никто ее не делал.

Надо отметить, что в то время почти каждый из дирижеров имел свой „шлягер", в каких-то вещах бывал неповторим.

Одним из самых первых дирижеров-гастролеров в Ленинграде был *Оскар Фрид.* Впервые он приехал еще до революции, а затем неоднократно приезжал, подолгу жил и работал в Советском Союзе, а после прихода к власти фашистов в Германии он остался в Москве, где и умер. Это был серьезный крупный дирижер немецкой школы, имевший большой опыт и обширный симфонический репертуар. Но было в его репертуаре одно произведение, которое он ставил, как никто – „Фантастическая симфония" Берлиоза. Эта великолепная симфония, также имеющая программное содержание, исполнялась очень часто и самыми различными дирижерами, включая французских, для которых эта музыка особенно близка, так как она своя, родная. Но ни у кого она

не имела такого яркого исполнительского эффекта, какого достигал Оскар Фрид.

И то же самое произошло с „Болеро" Равеля. Его первооткрывателем и наилучшим исполнителем был и остался знаменитый итальянский дирижер *Вилли Ферреро*. О нем мне хочется более подробно рассказать. Он был вундеркиндом и в возрасте 7–8 лет уже дирижировал. Родители возили этого „чудо-ребенка" по Европе, и в таком возрасте выступал он и в Петербурге с придворным оркестром. Я рассказываю об этом так, как мне рассказывали музыканты придворного оркестра, игравшие в то время с ним. Был он хорошеньким мальчиком, одет был в „матросский костюм", а ростом был так мал, что его ставили на высокий большой стол, чтобы ему был виден весь оркестр, а музыканты видели бы его. Дирижировал он очень уверенно, останавливал оркестр и делал свои, весьма профессиональные замечания. На его концерте в Дворянском Собрании присутствовала царица Александра Федоровна с дочерьми и наследником престола царевичем Алексеем. Концерт прошел с огромным успехом, и по окончании концерта в Голубую гостиную вошла царская семья. Царица сделала богатые подарки родителям, а царевич Алексей подарил Вилли свою игрушку, которая привела юного музыканта в неописуемый восторг.

Вторично Вилли Ферреро приехал в Ленинград уже спустя примерно 35 лет. Вот тогда-то и произошла творческая встреча нашего оркестра с ним. Это был уже сформировавшийся крупный дирижер. Внешне это был худой, изящный, красивый итальянец. Был он очень талантлив, но и очень своеобразный дирижер. Он счастливо опроверг бытующее мнение о том, будто бы вундеркинды рано утрачивают свою одаренность. Я хорошо помню исполненную под его руководством 4-ю симфонию Чайковского. Играли мы ее несметное количество раз, и казалось, что в ней ничего невозможно изменить. И вдруг Ферреро все кардинально изменил: он заставил нас играть все совершенно иными штрихами, что было не только непривычно, но и трудно. Скрипачи и виолончелисты очень были этим раздражены и нервничали. Но когда мы это преодолели и на концерте сыграли так, как

требовал дирижер, получилось, действительно, замечательно. Мы сами в этом убедились и получили удовольствие от того, какими свежими красками наполнилось звучание, и как правильна поговорка: „цель оправдывает средства".

Ферреро был высокоталантливым дирижером и очень темпераментным артистом. Успех он имел грандиозный, но самым ярким произведением в его исполнении было „Болеро". Равеля. Рассказывать о музыкальных впечатлениях очень трудно, потому что они основаны на личных слуховых впечатлениях. В исполнении этой пьесы Ферреро был недосягаем. Ведь через всю эту пьесу проходит беспрерывно повторяющаяся одна и та же монотонная мелодия на фоне все время сопровождающего ее одного и того же ритмического рисунка, который исполняет маленький барабанчик. Пьеса эта идет в довольно медленном темпе, который также не меняется. Изменяется лишь необычайная гармонизация и богатейшая оркестровая палитра, и еще эта мелодия звучит каждый раз у разных инструментов. Начинается она тихо-тихо, играет ее флейта и маленький барабанчик. Но каждое последующее ее повторение идет с постепенным нарастанием силы звука, и в конце концов звучание доходит до мощного фортиссимо, когда играет уже весь оркестр. И когда наступает кульминация пьесы и происходит модуляция в до-мажор, вдруг создается ощущение какой-то невероятной солнечности, которая озаряет все вокруг. Ферреро как-то удивительно удавалось так рассчитать это звуковое нарастание, что слушатель все время находился в состоянии крайнего напряжения, и, когда наступает кульминация, весь зал наэлектризован до такого предела, что все готовы вот-вот вскочить со своих мест и, естественно, разрядка наступала на аплодисментах. Но какими они были! Это был шквал, ураган, готовый все снести на своем пути!

Такова сила высокого искусства, и, конечно, каждый, кто только хоть однажды слышал эту пьесу в исполнении Вилли Ферреро, я уверен, так же никогда не забудет это впечатление, как и я его не могу забыть. Я многократно играл „Болеро" с другими дирижерами, многие русские дирижеры впоследствии исполняли эту пьесу, пытались подражать

Вилли Ферреро, но ничего подобного никто больше сделать не смог. Каждый большой художник всегда неповторим и по-своему самобытен.

Вообще Вилли Ферреро был большим мастером в исполнении произведений малой формы, миниатюр. Так на одном из своих концертов он блестяще исполнил труднейшее произведение „Танец Саломеи" Рихарда Штрауса. Столь же удивительным было исполнение им Вступления к 4-му акту оперы Мусоргского „Хованщина".

На последнюю репетицию с оркестром к Вилли Ферреро привели показать двух очень одаренных мальчиков, которые были тогда в таком возрасте, в каком был впервые приехавший в Петербург сам Вилли Ферреро. Оба эти мальчика занимались тогда в особой группе одаренных детей, которая была в специальной детской музыкальной школе при Ленинградской Консерватории. Один из них был виолончелист Даня Шафран, сын замечательного виолончелиста Бориса Шафрана, работавшего в оркестре Ленинградской Филармонии. Этот мальчик был очень одаренным, он тогда сыграл труднейшее произведение для виолончели (ему было 7 или 8 лет) – Вариации в стиле „Рококо" Чайковского. Он произвел на Ферреро очень большое впечатление своей одаренностью. Впоследствии он вырос в прекрасного концертирующего виолончелиста, и в настоящее время он один из ведущих советских музыкантов.

Другой мальчик был Олег (Лека, как его тогда называли) Каравайчук. Он был очень талантливый пианист и композитор, сочинивший уже тогда столько произведений и, к тому же, в них чувствовалась такая ярко выраженная одаренность, что Ферреро, слушая его, все время качал головой, выражая этим свое изумление и восхищение, и только все время говорил одно слово: Моцарт, Моцарт!

Но, к сожалению, Моцартом он не стал. Он стал композитором, многое написал, но какая-то психическая неуравновешенность помешала ему осуществить те надежды, которые на него возлагали в детстве. Быть может, помешала ему та конъюнктурная ситуация, в которой он вынужден был писать „по заказу". Надо отдать ему должное: он не

сумел „приспособиться" и использовать свой талант во имя заработка. По заказу Мариинского театра (ныне театр оперы и балета им. С. М. Кирова) им был написал балет, который был принят к постановке на сцене этого театра, но во время работы хореограф позволил себе внести в партитуру кое-какие коррективы, против которых автор возражал. В конце концов балет был поставлен, спектакли идут, но автор запретил напечатать его фамилию на афише. Руководителей театра это мало смутило, и на афише стоит фамилия композитора „Отказов". Зрителей это не волнует, им главное – попасть в театр и посмотреть великолепный ленинградский балет, а весь музыкальный мир об этом знает.

Ну, я несколько отклонился от моей основной темы, вспомнив об этом в связи с последней репетицией Вилли Ферреро. А теперь я хочу снова вернуться к рассказу о дирижере Н. А. Малько, о последнем периоде его работы с оркестром Ленинградской Филармонии. Я уже говорил о том, что Н. А. Малько обладал очень ценным комплексом разносторонней одаренности: он был не только отличным музыкатом и дирижером, но и великолепным организатором и человеком высокой культуры и эрудиции. Но окружавшая его общая ситуация музыкальной жизни того времени, безусловно, была для него сложной. Тот огромный успех, созданный публикой вокруг концертов выдающихся дирижеров, не мог не травмировать его как исполнителя. Он начал исподволь ратовать за то, чтобы отказаться от иностранных гастролеров, мотивируя это тем, что их концерты слишком дорого обходятся государству, так как они оплачиваются валютой и т. п. Эти его высказывания вызвали в оркестре большое недовольство, против этого категорически возражали члены Комитета оркестра. Отношения с оркестром у него на этой почве очень обострились. Как всегда бывает в такой ситуации, один небольшой инцидент, который при других обстоятельствах прошел бы малозаметно, в данном случае „подлил масла в огонь".

А произошло следующее: Малько, планируя календарный и репертуарный план, включил в программу дирижера Ленинградского Мариинского театра В. А. Дранишникова

„Вальс" Равеля, не учтя при этом, что это же самое произведение должно исполняться буквально через несколько дней знаменитым швейцарским дирижером Эрнестом Ансерме́. Дранишников, не рассчитав должным образом репетиционное время, большую часть его затратил на симфонию какого-то ленинградского композитора. Я не помню, чья это была симфония, но помню, что это было настолько неинтересно, что публика еле ее вытерпела и дирижер ушел с эстрады под шум собственных шагов. На репетицию же „Вальса" Равеля времени осталось очень мало, и, если учесть, что оркестр впервые исполнял эту пьесу, естественно, что исполнение ее было просто плохое. Должно же было так случиться, что именно в этот день приехал Ансерме́ и присутствовал на концерте. Он был в ужасе от услышанного и тут же заявил Малько, что, если ему не прибавят еще три репетиции, чтобы привести в порядок „Вальс", он уедет, не проведя концерта. Дранишников тяжко пережил случившееся, а в оркестре этот случай также имел нежелательный резонанс. Отношения между дирижером и оркестром стали натянутыми.

Вскоре у Малько были гастроли в Праге, и он оттуда уже в Советский Союз не возвратился. Комитет оркестра незамедлительно созвал общее собрание, на котором было принято решение вообще отказаться от должности Главного дирижера, а все обязанности его – утверждение репетиций, программ, приглашение гастролеров и пр. передать авторитетной художественной тройке.

По прошествии многих лет Малько, уже будучи глубоким стариком, вновь приехал на гастроли в Ленинград из Австралии. Когда он встал за дирижерский пульт, он долго и очень внимательно всматривался в лица музыкантов. Он хотел увидеть хоть одно знакомое лицо среди музыкантов, но состав оркестра так за эти годы изменился, что он с трудом узнал одного, весьма за это время постаревшего оркестранта. Он очень обрадовался и добродушно помахал ему рукой. Репетировал он долго, без остановок, знакомился с оркестром. Когда наступил перерыв в репетиции, он подошел к этому старому музыканту и взволнованно спросил его, что стало с оркестром? Куда девалась его былая гибкость, певу-

честь, блестящая читка с листа? И потом, почему так ужасно гремит медь? Этот музыкант (я не хочу назвать его фамилию, так как он живет и работает в Ленинграде) был невероятно смущен, ибо, если бы он сказал ему, отчего это случилось, и если бы это стало достоянием гласности, он немедленно был бы уволен с работы. Это – в лучшем случае, а быть может, это могло иметь и более страшные последствия. Он как-то замялся и быстро прекратил этот разговор. А ответ мог быть абсолютно точным: это все произошло оттого, что прекратились гастроли отличных иностранных дирижеров, и оттого, что это результат многолетней работы отечественных дирижеров. А еще правильнее будет сказать: это вина одного, постоянного главного дирижера, чье руководство началось в 1938 году. Немного погодя я об этом расскажу подробно.

А сейчас я возвращусь к тому времени, когда приехал на гастроли дирижер *Ансерме́*, и начались репетиции „Вальса" Равеля. Работал он с оркестром над этой пьесой очень тщательно, добиваясь тончайшей нюансировки. В результате, когда мы исполнили „Вальс" на концерте, это был просто музыкальный шедевр. Мы, музыканты, тогда только поняли, какое это замечательное произведение, сколько в нем изящества и изысканности. Успех был огромный.

Исполнение этого „Вальса" дирижером Ансерме́ осталось в творческих анналах Филармонии, как непревзойденное. Лучше, чем Ансерме, его никто никогда с нашим оркестром не исполнил. Ансерме был большой знаток и отличный исполнитель современной музыки. И не случайно Сергей Дягилев, этот крупный музыкальный деятель, избрал своим постоянным дирижером именно Ансерме.

Дягилев был первым, кто ознакомил Париж, а затем и многие другие города Европы с русской музыкой и замечательным русским балетом. Он вывез из России самых выдающихся танцовщиков – Карсавину, Нижинского и Анну Павлову. Ансерме же был первоисполнителем и, зачастую, лучшим исполнителем многих произведений Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля и французской „шестерки".

Стравинский и Прокофьев очень высоко ценили Ансерме. Во время своих концертов в Ленинграде Ансерме впервые поставил „Весну Священную" Стравинского. Когда фаготист А. Г. Васильев сыграл на репетиции этого произведения свое первое большое соло, Ансерме остановил оркестр. Он был так очарован тем, как Васильев сыграл это соло, что он попросил его еще раз сыграть лично для него. Прослушав это соло вторично, Ансерме трогательно послал ему воздушный поцелуй за столь прекрасное исполнение.

Затем Ансерме поставил „Петрушку", „Жар-птицу" и „Историю солдата" Стравинского, „Море" и „Ноктюрны" Дебюсси. Все это было исполнено на высоком художественном уровне и доставило много удовольстаия и слушателям, и музыкантам.

А вот 6-я патетическая симфония Чайковского ему не удалась. Ее исполнение вызвало разочарование, тем более, что у всех в памяти было бесподобное исполнение Бруно Вальтера.

Спустя несколько лет над оркестром Ленинградской Филармонии снова сгустились тучи. Ушел из Филармонии В. В. Асафьев в связи с тем, что он полностью посвятил себя научной и композиторской работе, став впоследствии академиком. Временно его заменил И. О. Брик, но найти равноценную замену Асафьеву тогда было невозможно. После многих собраний и совещаний было решено восстановить должность Главного дирижера. Обстоятельства для этого складывались наилучшим образом: в то время в Ленинграде проживал бежавший от фашизма из гитлеровской Германии замечательный дирижер, ученик Малера, *Фриц Штидри.* Вот его-то и предложил пригласить на должность Главного дирижера И. О. Брик.

Прежде, чем рассказывать о Штидри, как о дирижере, я хочу кратенько рассказать о нем, как о человеке. Жил и работал он в Ленинграде довольно продолжительное время, и поэтому его человеческие качества были достаточно хорошо известны. Это был, как говорится, „человек не от мира сего", человек, живший только в музыке, нежно в нее влюбленный. Ежедневно он непременно прогуливался по солнеч-

ной стороне Невского проспекта (а жил он в Европейской гостинице, угол Невского и ул. Бродского, прямо напротив Филармонии). Одет он был неизменно в длинное черное демисезонное пальто и круглую черную фетровую шляпу. Гуляя, он никого и ничего не видел, в нем постоянно звучала музыка, и он все время пел на ходу и в то же время дирижировал. Таким он запомнился многим ленинградцам, встречавшим его на Невском, и всем знавшим его музыкантам. Он был глубоким музыкантом, большим знатоком музыки и одаренным исполнителем не только симфонической, но и оперной музыки. Под его управлением в зале Филармонии прозвучали многие оперы в концертном исполнении, Оратории и Кантаты. Это был крупнейший интерпретатор Моцарта и Малера.

Много внимания он уделял исполнению произведений современных композиторов. Он высоко ценил талант Шостаковича и уделял много внимания исполнению его произведений. Он тщательно работал над исполнением 4-й симфонии Шостаковича, и она была уже полностью готова, но была снята с концерта после генеральной репетиции, за несколько часов до концерта. (Я уже вкратце рассказывал об этом. Шостакович был жестоко ошельмован статьями в центральной „Правде" „Сумбур вместо музыки" и „Балетная фальшь". И исполнение тогда 4-й симфонии могло еще больше усугубить создавшееся вокруг Шостаковича положение.) Надо отдать должное Штидри, что в этой ситуации он оказался очень на высоте в смысле своих человеческих качеств. Ведь он был иностранцем и к тому же человеком, живущим только в музыке, поэтому ему было абсолютно непонятно все, что произошло с Шостаковичем, которого он считал высокоодаренным композитором. Но он понял, что над Шостаковичем сгустились тучи и что рискованно снова подвергать его нападкам. Несмотря на то, что он затратил столько труда на эту симфонию, он безо всяких колебаний присоединился к мнению музыкантов и снял ее. Этот его поступок вызвал к нему глубокое уважение многих музыкантов и друзей Шостаковича.

Штидри очень любил наш оркестр и часто во время репе-

тиции он делал перерывы, во время которых он просто беседовал с нами. Будучи длительное время учеником Малера, он многое знал от него о композиторах Брукнере, Брамсе и, естественно, о самом Малере. Кроме того, он был личным другом композиторов Шенберга, Кшенека, Хиндемита. Вот о них он очень любил рассказывать оркестру, а мы с большим удовольствием его слушали. К тому времени он научился довольно прилично говорить по-русски, и часто мы слышали от него: „С вами можно все играть, кроме Моцарта. Его вы играете плохо".

Штидри был очень мягким человеком, но в работе был крут (но корректен). Пока он не добивался того, чего хотел, он не прекращал работу. Но зато как он радовался, когда получалось желаемое!

Штидри много лет работал с нашим оркестром, и эта работа была очень плодотворна. Благодаря ему оркестр был в отличной форме все эти годы. Я лично Штидри любил, и, как мне кажется, это было взаимно. Он часто подзывал меня к себе, усаживал рядом и начинал со мной беседовать, конечно, только на музыкальные темы, все остальное его абсолютно не интересовало. Он дорожил мнением музыкантов, и, когда он узнавал, что оно положительное, он озарялся детской улыбкой. Он и на самом деле был большой ребенок. Его красавица-жена (она была певица – меццо-сопрано – она пела во 2-й симфонии Малера) неотступно ходила за ним по пятам.

Перечислять какие-то отдельные произведения, исполненные со Штидри, не представляется возможным. Я уже говорил о том, что это был глубокий музыкант, весьма разносторонний, и все программы, сыгранные с ним, всегда были на высоком уровне, особенно Малер и Моцарт. Я помню два спектакля в Малом оперном театре, которые поставил Штидри. Это была опера Моцарта „Свадьба Фигаро" и опера чешского композитора Берджиха Сме́таны „Проданная невеста". Какие это были спектакли! Это был праздник в искусстве того времени. С каким блеском они были исполнены, они искрились радостью, юмором, великолепной игрой оркестра и певцов. Успех они имели грандиозный.

Я не могу закончить свои воспоминания о Штидри, не рассказав об одном эпизоде, связанном с его работой в нашем оркестре. Примерно в начале 30-х годов в Москве был создан Государственный Симфонический Оркестр. Вскоре после его организации, когда он еще по существу даже не сформировался в единый монолитный коллектив, когда его репертуар был весьма ограничен и беден, он прибыл на гастроли в Ленинград, во главе с дирижером А. В. Гауком. Наш оркестр, желая оказать гостеприимство молодому коллективу, организовал творческую встречу, во время которой мы исполнили под руководством Штидри 4-ю симфонию Малера. На этом исполнении присутствовали многие ведущие музыканты Ленинграда, профессора Консерватории и многие крупные деятели искусства. Обстановка была торжественной, и сыграли мы тогда эту симфонию замечательно. Но когда мы кончили, московские музыканты одарили нас холодными, просто вежливыми аплодисментами.

Во время обмена мнениями, состоявшегося после концерта, попросил слово один из музыкантов московского оркестра и сказал, примерно, следующее: „Вы играете, конечно, хорошо, но играете вы очень тихо, и вообще непонятно, зачем вы выбрали для встречи с нами такую скучную симфонию, и дирижер скучный, он душит вас, не дает развернуться, и медь мало слышна. Мы этого композитора не знаем и не исполняли. Лучше бы вы сыграли для нас Чайковского или Вагнера и, конечно, с другим дирижером".

Мы тогда были ошарашены этой реакцией. А произнесенная московским музыкантом „речь" долго потом бытовала среди ленинградских музыкантов, как ходячий анекдот. Хорошо, что Штидри при этом не присутствовал, он после концерта ушел к себе в гостиницу.

Такое восприятие московским оркестром этого концерта объясняется тем, что это был молодой коллектив, мало знающий мировую симфоническую литературу. Со временем этот оркестр стал творчески расти и, в конце концов, превратился в профессиональный оркестр, много гастролирующий за рубежом и много выступающий с различными дирижерами, главным образом, с советскими. Многие годы

этот оркестр возглавляет Евгений Светланов, с которым оркестр записал на пластинки много произведений, в основном, русских и советских композиторов.

В 1937 году Штидри уехал в отпуск в Швейцарию и больше никогда в Ленинград не вернулся, так как тогда-то и опустился „железный занавес", который на долгие годы отрезал всю страну от всего остального мира, от всей цивилизации. Как мне рассказывал Б. А. Филиппов, Штидри закончил свой жизненный путь в Швейцарии. Работал он и в Нью-Йорке, где он дирижировал в Метрополитен-опера. Фактически это было его второе изгнание: сначала он бежал от фашизма и нашел убежище в стране строящегося коммунизма, но на сей раз его лишили возможности в этой стране жить и работать.

Опустившийся „железный занавес" был глубокой трагедией для всей страны в целом, и особенно для ее культуры и искусства, которые не могут прогрессировать в условиях полной изоляции от всего мира. Искусство и культура оказались зажатыми в тисках партийного контроля, ими стали „руководить" люди, подчас не имеющие к этому никакого отношения. Сказалось это и очень сильно на симфоническом оркестре Ленинградской Филармонии. Существовавшая все эти годы гастрольная система воспитала в этом оркестре блестящую читку и невероятную исполнительскую гибкость, свободное музицирование, умение понимать и творчески передавать музыкальные желания любого дирижера. Теперь оркестр начал эти качества терять, а спустя какое-то время и вовсе их утратил. Впервые в истории оркестра Главный дирижер не был выбран оркестром, а был назначен „сверху". Этим дирижером стал Евгений Александрович Мравинский.

А сейчас я хочу упомянуть еще несколько имен очень крупных дирижеров, с которыми я имел счастье работать до того момента, как наступила эта изоляция. Еще в первый сезон моей работы в Филармонии с оркестром выступил приехавший из Германии дирижер *Эрих Клейбер*. Это был дирижер очень большого масштаба. Я уже писал о том, как замечательно поставил Вилли Ферреро 4-ю симфонию Чай-

ковского. Но исполнение ее Клейбером было еще совершеннее, это исполнение было просто ошеломляющим. Сам Клейбер стоял перед оркестром, как грандиозный колосс (хотя он был маленького роста и худенький). Подобно Прометею, он иссекал из оркестра творческий огонь и сделал симфонию неузнаваемой. Так же блестяще им была исполнена увертюра к опере „Волшебный стрелок" Вебера. До этого исполнения мы никогда не знали, какая это чудесная музыка и сколько в ней поэзии.

Другим выдающимся дирижером был *Феликс Вейнгартнер.* Он выступал с этим оркестром в сезоне 1925-26 гг. Я еще тогда в этом оркестре не служил, но так случилось, что эти концерты я с Вейнгартнером сыграл. Это был тот единственный год, когда главным дирижером был Валерий Бердяев и когда понадобились в оркестр добавочные скрипачи, он, зная меня по совместной работе в Харьковской опере, пригласил меня сыграть эти концерты.

Больше всего из этих концертов мне запомнилось исполнение „Приглашения к танцу" Вебера. Эта пьеса была написана Вебером для рояля, а Вейнгартнер оркестровал ее для большого оркестра, и сделал это так гениально, что, если бы сам К. М. Вебер услышал эту оркестровку, он, безусловно, высоко ее одобрил бы. И исполнено это было с таким блеском, что пьеса произвела впечатление какого-то звукового фейерверка, это было подобно россыпи драгоценных камней. Ко всему Вейнгартнер был большим музыкантом-ученым, он написал очень ценный труд, который называется „Советы дирижерам". Это был патриарх среди дирижеров, и его авторитет был неизмеримо высок.

Когда гастролировавшего в Ленинграде Яшу Хейфеца спросили, кого бы он порекомендовал пригласить на гастроли из дирижеров, он, не задумываясь, ответил – *Дмитрия Митропулоса.* В то время это имя для всех нас было совершенно неизвестно. Его первый концерт прошел при полупустом зале. Но на следующий день у всех подъездов Филармонии творилась такая давка, что администрация была вынуждена вызвать наряд конной милиции, чтобы как-то упорядочить вход публики в зал.

Дмитрий Митропулос дал всего два концерта по одной программе, так как у него больше не было свободного времени. Наиболее ярким было исполнение им органной прелюдии и фуги Баха. Он сам сделал переложение этого гениального произведения для оркестра и сделал это с таким огромным мастерством, что сохранил полное впечатление органного звучания, только это звучал „стоглавый" орган, и впечатление получилось грандиозное. Успех был невероятный. Затем он исполнил 1-й фортепианный концерт Прокофьева, при этом он выступил и как блестящий пианист, и как дирижер. А во втором отделении он исполнил 4-ю симфонию Шумана. Несмотря на исполнение столь различных по характеру произведений, он отлично сумел передать все стилистические особенности каждого произведения.

С огромным успехом прошли также в Ленинграде концерты под управлением *Вацлава Талиха.* Это был чешский дирижер, много лет проживший в России. Во время первой мировой войны он служил в войсках Австро-Венгерской армии и таким образом воевал против России. Но он попал в плен и в качестве военнопленного прожил в России четыре года, благодаря чему изучил русский язык и довольно свободно на нем изъяснялся. После окончания войны он вернулся на родину и со временем стал очень крупным и всемирно известным дирижером.

Это был человек большого личного обаяния, очень мягкий, задушевный. Всем своим поведением, манерой держаться, добротой он напоминал Бруно Вальтера. Подолгу он разговаривал с нами, рассказывал о перипетиях своей жизни, о любви к русскому народу и русской культуре, говорил о музыке, о своих музыкальных воззрениях и т. п. Дирижер и музыкант он был высокоодаренный. С нами он сыграл несколько концертов, из которых особенно запомнились 3-я симфония Брамса и впервые сыгранная с ним симфония Франка. Обе симфонии были исполнены очень вдохновенно и лирично. Он так же, как и Бруно Вальтер, был не очень требователен на репетициях, весь свой творческий запал он оставлял для концертов и тут он отдавал его сполна.

Талих был артист-импровизатор, и то очарование, которое исходило от его исполнительства, невозможно было зафиксировать: оно было одноразовым, он каждый раз творил на концерте заново под влиянием вдохновения. Как никто другой, он чувствовал реакцию, „дыхание" зала, он удивительно умел увлечь слушателей и „захватить" зал от первой и до последней ноты. Ну и, естественно, реакция была соответствующей, успехом он пользовался огромным.

Много раз бывал в Ленинграде и до войны и после замечательный немецкий дирижер *Герман Абендрот.* Он был чистокровный немец, всю жизнь проживший в Германии, но это был человек, фанатически любящий музыку, не вмешивавшийся ни в какие политические дела. О его нейтральности в период фашизации Германии может свидетельствовать хотя бы такой факт, что после окончания второй мировой войны он гастролировал в Советском Союзе, а это никогда не могло бы иметь места, если бы он хоть чем-то служил фашизму, как например, известный композитор и дирижер Рихард Штраус. При Гитлере Рихард Штраус был назначен министром по делам музыки и был на этом посту вплоть до окончания войны. Когда американцы вошли в западный сектор Берлина, Рихард Штраус находился там, и от возмездия за его службу фашистам его спасла одна сказанная им тогда фраза: „Я – композитор 'Кавалера роз' ".

Ну, я несколько отклонился в сторону от рассказа об Абендроте. Этот дирижер был широко известен музыкантам и ленинградской публике. Оркестр сыграл с ним много произведений выдающихся композиторов, таких как Брамса, Брукнера, Малера, Шуберта, Бетховена, Чайковского и др. Все исполняемое им всегда было на высоком художественном уровне, и мне даже трудно что-либо выделить из игранного с ним. Каждый концерт, каждое исполненное произведение было событием большой музыкальной значимости. Так, в один из своих приездов в Ленинград он заболел (у него произошло отравление недоброкачественными продуктами в гостинице), и он чувствовал себя настолько плохо, что вынужден был дирижировать на концерте сидя. И, тем не менее, исполненные им на концерте 3-я симфония

Бетховена и 6-я симфония Чайковского произвели огромное впечатление и надолго остались в памяти слушателей и музыкантов-исполнителей.

В начале моих воспоминаний я перечислил большое количество имен зарубежных дирижеров, выступавших с оркестром Ленинградской Филармонии. Нет смысла их заново упоминать, среди них были музыканты разных дарований, не всегда все представляли равный интерес, тем более, что в то время были выступления просто уникальных, выдающихся дирижеров в мировом масштабе. Но все же о некоторых мне хочется рассказать, и я думаю, что это будет небезынтересно для читающих эти воспоминания.

Примерно в тридцатых годах приезжал на несколько концертов дирижер из Германии *Александр Цемлинский.* Это был крупный дирижер, весьма известный, входящий в число больших величин. Надо сказать, что у него были плохие руки, жест у него был очень неясный, и к тому же он страдал нервным тиком, и лицо у него непрерывно дергалось. Но, несмотря на такие большие физические недостатки, это был глубокий музыкант и толкователь, и исполнение его было настолько ярким, эмоциональным, что он зажигал и оркестр, и публику.

Под его руководством впервые в Ленинграде был исполнен „Реквием" Верди. В концерте приняли участие такие великолепные певцы, как Рейзен, Преображенская, Куклин и Висленева, хор Академической Капеллы, руководимый в то время М. Г. Климовым. Концерты проходили на очень высоком уровне и были восторженно приняты публикой.

Вместе с Цемлинским приехал его ассистент – тогда еще молодой человек, а впоследствии знаменитый дирижер *Иохум.* Во время исполнения „Реквиема" Верди, Иохум на хорах дирижировал специально приглашенным на этот концерт духовым оркестром („бандой") из Мариинского театра. Иохум был учеником Цемлинского и неотступно следовал за ним по всем гастрольным поездкам, неизменно присутствуя на всех репетициях и концертах.

Во время гастролей Цемлинского в Ленинграде произошел один очень комичный случай. В одном из концертов

Цемлинского в программе было два очень серьезных произведения: „Смерть и просветление” Рихарда Штрауса и скрипичный концерт Бетховена, который исполнял Мирон Полякин. Должно же было так случиться, что как раз в это время вышло постановление Ленинградского Совета Профессиональных Союзов, обязывающее не менее одного раза в месяц давать так называемые „целевые” концерты для рабочих и их семей. Ответственным за выполнение этого постановления был Б. Э. Хаис, заведующий эксплуатационно-хозяйственной частью, человек, не имеющий с музыкой ничего общего. Желая тотчас же выполнить новое постановление, он, ни с кем не согласовав, запродал именно этот концерт заводу „Красный гвоздильщик”, который находился на Выборгской стороне. Рабочие этого завода вообще впервые в жизни попали в Большой зал Филармонии, и к такому концерту они никак не были готовы. Пришли они задолго до начала концерта и первым делом направились в буфет, где изрядно подкрепились пивом. К началу концерта публика, заполнившая зал, уже была изрядно „навеселе”. Все для них здесь было ново и непривычно: выходили музыканты с различными инструментами, настраивали их, и, наконец, начался концерт. Мы играли „Смерть и просветление” Рихарда Штрауса. Сначала публика как-то терпела, а затем начала „ерзать” на креслах. Затем публика и вовсе начала выходить из зала, в надежде, что может быть во втором отделении будет что-нибудь „более путное”. Но их надежды не оправдались. Когда Полякин заиграл Концерт Бетховена, в зале стоял невероятный шум. Полякин страдающими глазами смотрел на оркестрантов, ничего не понимая и как бы вопрошая: „Что здесь происходит?” А Цемлинский, который и без того страдал нервным тиком, стал дергаться еще больше обычного. Во время исполнения 2-й части концерта Бетховена один старый рабочий поднялся со своего места, плюнул на красный ковер и демонстративно покинул зал. После концерта Хаису, конечно, „досталось” за такую „организацию” концерта, но он ответил, что его дело обеспечить зал публикой, а остальное – дело художественного руководства.

Рассказ об этом концерте долго тогда передавался со всеми подробностями среди музыкантов, как хороший анекдот и неизменно вызывал дружный смех. Это был первый такой случай в творческой жизни нашего оркестра, но он, к сожалению, оказался не последним. Известно, что, когда в Союзе начиналась какая-либо „кампания", она всегда принимала настолько уродливые формы, что от благих намерений ничего не оставалось и все превращалось в свою противоположность. Так случилось с Бетховенской сонатой „Аппассионата", которую исполняли по поводу любой Ленинской даты, и, в конце концов, дошло до того, что это величайшее произведение мировой музыкальной литературы стало просто невыносимо слушать. Нечто подобное произошло и с 9-й симфонией Бетховена. В „верхах" существовала такая традиция, что после окончания каждого съезда партии должен быть устроен большой концерт, в котором принимали участие лучшие коллективы страны и ведущие артисты театров и эстрады. Чаще всего на таких концертах выступали „Краснознаменный ансамбль песни и пляски" Советской Армии, хор им. Пятницкого, затем народные артисты разных республик, лауреаты сталинской премии и т. д. и т. п. Но както, во изменение этой традиции, после очередного съезда партии в концерте приняли участие Государственный симфонический оркестр СССР, хор и солисты Большого Театра СССР. Под управлением дирижера А. В. Гаука была исполнена 9-я симфония Бетховена.

Безусловно, эта симфония для неподготовленного слушателя очень сложна в смысле ее восприятия, особенно ее медленная часть. Но на концерте присутствовал „сам" Сталин, поэтому в зале царила благоговейная тишина, и, исходя из того, что „вождь всех трудящихся всего мира" так благосклонно и с таким вниманием выслушал эту симфонию, все секретари по возвращении на свои места решили в обязательном порядке устроить прослушивание этой симфонии для всех трудящихся. Немедленно в Ленинградскую Филармонию посыпались заявки со всех фабрик и заводов на исполнение этой симфонии (а известно, что в Ленинграде фабрик и заводов огромное количество), вот и получилось

нечто вроде „Демьяновой ухи". Мы столько раз исполнили эту симфонию, что ни о каком художественном исполнении мы и думать не могли, все музыканты буквально заболели аллергией к этой симфонии и не в силах были не только играть ее, но и слушать.

Довелось мне как-то в одной из книг о Ленинградской Филармонии прочитать о концертах французского дирижера *Роже́ Дезормье́ра.* Это неверно. Этот дирижер выступал с нашим оркестром, но только не в Ленинграде. В середине тридцатых годов наш оркестр в течение трех лет выезжал в полном составе на летний сезон в город Баку.

Директором Бакинской Филармонии был очень крупный музыкальный деятель, блестящий флейтист *Григорий Яковлевич Мадатов.* Это был отличный музыкант и инструменталист и к тому же человек, обладавший выдающимися организаторскими способностями – прирожденный менеджер, очень инициативный, смелый, целеустремленный. Пожалуй, что второго такого деятеля в этой области не было в Советском Союзе и никогда не будет. Он отлично знал контингент выдающихся исполнителей во всем мире и старался организовать эти летние сезоны в Баку так, что они превращались в „Парад звезд". В этих концертах участвовали Гейнц Унгер, Эжен Сенкар, Рене́ Батон, Жорж Себастьян, Жозе́ф Сигети, Мирон Полякин, Жанет Невэ, Марк Рейзен, Мария Юдина, Александр Боровский, Мариан Андерсен, Иван Жадан, Д. Гершвин и многие другие выдающиеся исполнители того времени.

Вот на эти летние сезоны трижды приезжал и оркестр Ленинградской Филармонии. Здесь мы и играли с дирижером Роже Дезормьером произведения французских композиторов: Сен-Санса, Шабрие, Дебюсси, Равеля.

Заканчивая мои воспоминания о зарубежных дирижерах, я не могу не рассказать об одном казусе, происшедшем по недоразумению с художественным руководителем Филармонии А. В. Оссовским, в связи с концертами Отто Клемперера. Один из постоянных слушателей и любителей симфонической музыки, читая какой-то немецкий музыкальный журнал, обратил внимание на то, что на страницах этого жур-

нала был помещен портрет Отто Клемперера, обрамленный траурной рамкой. Не прочитав внимательно этот журнал, на основании одного поверхностного взгляда на этот портрет, он поспешил сообщить Оссовскому, будто бы умер Клемперер. Это сообщение Оссовского так потрясло, что он от волнения также не удосужился проверить достоверность этого сообщения. Не говоря о том, как тяжела для всего мира была бы утрата такого великого дирижера и музыканта, Оссовский оказался в чрезвычайно затруднительном положении в связи с тем, что в самом ближайшем будущем должны были состояться концерты Отто Клемперера, давно запланированные, и сейчас возникла проблема – кем его заменить? В тот же день вечером до начала концерта на эстраду вышел глубоко взволнованный Оссовский и дрожащим голосом сообщил публике о случившемся. По залу пронесся общий вздох огорчения. Оркестр исполнил по этому поводу „Траурный марш" из оперы Вагнера „Гибель богов".

И вдруг, спустя несколько дней, Оссовский получает телеграмму от живого и здравствующего Клемперера, в которой он хочет уточнить некоторые детали предстоящих гастролей.

Что было с Оссовским – трудно передать. Он, естественно, прежде всего позвонил тому человеку, который его так неверно проинформировал. Но что было делать? Тот принес свои извинения и сожаление, – но как повернуть всю историю вспять? Как выйти из создавшегося положения? По этому поводу тогда было созвано экстренное совещание, на котором решили не выступать ни с какими опровержениями, а просто, как ни в чем не бывало, объявить о предстоящих концертах Клемперера.

Когда Клемперер, ничего не знавший о происшедшем, вышел на эстраду на очередном концерте, весь зал мгновенно поднялся и встретил любимого дирижера такими бурными аплодисментами, каких никогда прежде перед началом концерта не бывало. Такая реакция зала вызвала в нем некоторое недоумение, ну, а затем он, еще более вдохновленный таким успехом у публики, блестяще провел этот и все последующие концерты.

Так закончился этот курьез, ставший впоследствии хорошим уроком для многих, кому случалось пользоваться какими-либо случайными сведениями, дабы они знали, что слухам нельзя доверять, а их надо проверять.

В работе с Клемперером бывали всякие для нас неожиданности. Репетировали мы с ним как-то 3-ю Героическую симфонию Бетховена. Когда стали играть Похоронный марш, Клемперер стал настойчиво требовать, чтобы мы играли его в более быстром темпе, чем мы играли обычно с самими различными дирижерами. На музыкантов это произвело ужасное впечатление, нам казалось это нарушением каких-то святых традиций, вносить изменения в темпы Бетховена считалось кощунством. Волнение и брожение среди музыкантов оркестра было так велико, что наш самый большой среди музыкантов авторитет – концертмейстер виолончелей И. О. Брик высказался перед нами в таком смысле, что музыка – это не догма и не арифметика, и что, если такой музыкант, как Клемперер позволяет себе внести какие-то изменения, значит у него на то есть веские основания. Нельзя так категорически это опротестовывать, надо в этом темпе сыграть, и только тогда будет ясно, кто в этом споре был прав.

Это внесло какое-то успокоение, и оркестр подчинился требованию дирижера, и сделал все так, как он хотел.

Когда же мы исполнили это в концерте, результат превзошел все ожидания: это было свежо, ново, необычно, но убедительно и очень интересно. Клемперер настаивал на этом не потому, что он хотел сделать не так, как это принято, а потому, что он так чувствовал, так слышал, этого требовал его талант выдающегося дирижера.

Впоследствии многие дирижеры следовали этому же темпу, но то, что делал Клемперер, больше никому не удавалось. Недаром говорится: „что можно Юпитеру, того нельзя волу".

Этот эпизод характерен в том смысле, что он свидетельствует о большой активности оркестрантов и их участии в творческой жизни коллектива. Мы, музыканты этого оркестра, буквально „горели" нашим общим делом, нам

было дорого святое отношение к Бетховену, мы защищали существовавшие традиции, дабы ничего не нарушить в этой прекрасной музыке, не допустить ни малейшей вольности. Но Клемперер нас убедил, получилось замечательно, значит так можно.

Я поделился своими воспоминаниями о „Золотом веке" оркестра Ленинградской Филармонии, который закончился в 1937 году. Безусловно, это – очень беглый, но зато правдивый рассказ.

Глава 3

РУССКИЕ ДИРИЖЕРЫ

Все эти годы с нашим оркестром, наряду с гастролерами, работали и русские дирижеры, среди которых были такие крупные музыканты, как *Вячеслав Иванович Сук* и *Николай Семенович Голованов.* Оба они в разное время занимали пост Главного дирижера в Большом Театре СССР, но, как творческие индивидуальности, они были диаметрально противоположны один другому.

Сук, очень спокойный по натуре человек, был большой знаток и отличный дирижер в опере (так же, как и его современник, возглавлявший Мариинский театр Эдуард Францевич Направник).

Голованов, наоборот, был необычайно темпераментный, горячий, иногда безудержный темперамент его захлестывал, он очень любил неистовое звучание меди, и в то же время он был тончайший пианист-аккомпаниатор, его ансамбль с выдающейся русской певицей А. И. Неждановой (она бы-

ла его женой) был великолепен, считался вершиной в этом виде искусства.

Оба эти дирижера часто выступали в Ленинграде с большим успехом.

Был в Ленинграде в Мариинском театре очень старый и очень опытный оперный дирижер, с которым любил петь Ф. И. Шаляпин – *Даниил Ильич Похитонов.* Это был милейший, очень добрый и покладистый человек, всегда с готовностью выручавший, если по какой-либо причине концерт или оперный спектакль бывал под угрозой срыва. За это его и прозвали „палочка-выручалочка". Он не вдавался в тонкости музыкального исполнения, но отлично знал литературу и всегда дирижировал все очень профессионально.

В оперных театрах Ленинграда также были дирижеры, сыгравшие большую роль в развитии русской музыкальной культуры. В Ленинграде существовали два оперных театра: бывший Мариинский театр – ныне Театр оперы и балета им. С. М. Кирова и бывший Михайловский – впоследствии переименованный в Малый театр оперы и балета. Мариинский театр имеет свою большую предысторию. Прежде это был Императорский театр, в котором выступали лучшие певцы, такие как Шаляпин, Ершов, Давыдов, Собинов, Смирнов, Сибиряков и др. В свое время там дирижировал великий Направник, впоследствии в нем дирижировали Коутс, Купер.

Последним из могикан в этом театре был *Арий Моисеевич Пазовский.* Это был прирожденный оперный дирижер, и вся его музыкальная жизнь прошла в оперных театрах, симфонические концерты он почти никогда не проводил, почему-то этой сферы музыкальной деятельности он не любил и избегал, а если он в своей жизни продирижировал очень незначительное количество симфонических концертов, то в программу их включал музыку из опер, увертюры, антракты, оркестровые сюиты. Но зато в опере это был царь! Он был большой музыкант, великолепно знал оперный репертуар, особенно русских композиторов. Однако поставленная им опера Бизе „Кармен" осталась в истории этого театра, как один из лучших спектаклей.

К сожалению, мне лично не довелось играть под управлением Пазовского, но я неоднократно видел и слышал спектакли, им поставленные. В своей работе это был человек невероятно требовательный, и прежде, чем спектакль попадал в прокат, он работал над ним долго, тщательно отрабатывая мельчайшие детали с певцами, хором и оркестром. И однажды поставленный им спектакль никогда впоследствии при многократном повторении в течение многих лет не утрачивал своей свежести и яркости исполнения. Сам он был отличным скрипачом, он окончил консерваторию по классу скрипки у профессора Л. Ауэра, но став дирижером, он уже всю свою жизнь посвятил дирижированию в опере. Единственная симфония, которую он в своей жизни поставил, была 7-я симфония Шостаковича, которая прозвучала в его исполнении в Перми, с оркестром оперного театра, во время войны.

Очень жаль, что спектакли, поставленные Пазовским, никогда не были вывезены за рубеж. Я уверен, что они получили бы очень высокую оценку мировой музыкальной общественности.

Я помню, как Пазовский поставил оперу Римского-Корсакова „Сказка о царе Салтане". На генеральную репетицию были приглашены музыкальные деятели Ленинграда, профессора, преподаватели Консерватории, певцы и музыканты из различных театров и весь театральный Ленинград. Репетиция шла при полном зрительном зале. Все мы оказались свидетелями незабываемого спектакля. Можно было только сожалеть, что сам Римский-Корсаков не присутствовал на нем, с таким совершенством и блеском эта опера была поставлена. Спектакль шел на все возрастающем успехе, да еще при такой взыскательной публике. Этот спектакль вызвал у всех чувство большой радости, это был подлинный праздник искусства, и это качество было присуще всем спектаклям, поставленным А. М. Пазовским.

Другим крупнейшим оперным дирижером был *Самуил Абрамович Самосуд.* Он много лет подряд проработал Главным дирижером в Малом оперном театре. Это был отличный дирижер и большой музыкант. По складу своего характера

он был романтик, поэт в музыке. Превыше всего для него была кантилена, причем не только у певцов, но и у хора и оркестра. Он постоянно просил исполнителей: „пойте"! Постоянно добивался мягкости и ровности звучания, терпеть не мог форсированного звука, бессмысленных и бесконечных фермат. Он не выносил „премьерства" среди певцов, считал каждую вокальную партию равно ответственной.

Человек он был мягкий, добродушный, а самое главное – добрый. К нему обращались с просьбами по всевозможным поводам, и он никогда ни одну просьбу не оставлял без внимания. Все работавшие с ним относились с глубочайшим уважением к его таланту, эрудиции, мастерству и с большой любовью, как к человеку. Я много лет проработал в этом театре по совместительству и очень много почерпнул из общения с этим человеком, замечательным музыкантом и дирижером.

Подобно тому, как я назвал период работы в оркестре Ленинградской Филармонии с 1925 по 1937 год „золотым веком", годы работы Самосуда в Малом оперном театре были „золотым веком" в музыкальной жизни этого театра. Это был творческий расцвет театра. Он добивался всего, чего хотел, но работал он мягко, спокойно, не травмируя никого. Если все получалось так, как он того хотел, он бывал особенно радостен. Будучи человеком остроумным, он весело шутил, рассказывал всякие истории и анекдоты, на репетициях царила обстановка непринужденности.

Он родился и вырос в Тифлисе (Грузия), в городе, изобиловавшем одаренными музыкантами (подобно Киеву и Одессе). Еще в юности он играл в оркестре на трубе, и до того времени, как он взял в руки палочку и стал дирижером, он имел большой опыт работы в оркестре и отлично умел разбираться в музыкантах, что является чрезвычайно ценным качеством для дирижера. Как-то, в бытность его дирижером в Малом оперном театре, освободилась вакансия на должность второго концертмейстера виолончелей. На эту пробу явился юноша, не имевший консерваторского образования и, как о нем говорили, вообще чуть ли не самоучка. Но когда он сыграл, концертмейстер группы виолончелей почувствовал в нем потенциального конкурента и, естествен-

но, был против того, чтобы его взяли в театр. Комиссия решила его провалить, но Самосуд активно против этого возражал. Выслушав мнение всех членов комиссии, он высказал свою точку зрения. По его мнению, этот юноша был прирожденным музыкантом, и Самосуд выразил уверенность в том, что со временем он будет для театра ценной находкой. Хотя он в этом вопросе не нашел поддержки, он взял на себя ответственность зачислить его в оркестр. И действительно, этот юноша – Геннадий Орловский – стал вскоре украшением оркестра.

Сам Самосуд никогда и ни у кого не учился дирижированию. По этому поводу его точка зрения была такова, что дирижер непременно должен быть выходцем из оркестра, и, в качестве довода, он приводил такие примеры: Тосканини играл в оркестре на виолончели, Бруно Вальтер был скрипач-концертмейстер, Клейбер играл на ударных инструментах, Кусевицкий был контрабасистом, Пазовский был скрипачом. И таких примеров он приводил множество. Он считал, что нынешнее обучение дирижеров в дирижерских классах хорошо подготавливает их в знании марксистско-ленинской теории, но плохо готовит их для того, чтобы уметь управлять оркестром, ибо все их занятия на протяжении пяти лет они дирижируют в классе под рояль.

Мне думается, что такая точка зрения правильна, она подтверждена множеством примеров. Но, конечно, это не твердое правило, и вообще – нет правил без исключений.

В Малом оперном театре Самосуд поставил большое количество спектаклей: „Мейстерзингеры" Вагнера, „Фальстаф" Верди, „Кармен" Бизе, „Снегурочку" и „Майскую ночь" Римского-Корсакова, „Джонни наигрывает" и „Прыжок через тень" Кшенека, „Дон Паскуале" Доницетти (с участием выдающегося комика М. А. Ростовцева) и мн. мн. других. Помимо опер, он поставил на этой сцене очень много классических оперетт, которые вошли в историю театрального искусства как шедевры сценического искусства. „Корневильские колокола" Планкетта, „Боккаччо" Зуппе, „Птички певчие" Оффенбаха, „Нищий студент" Миллекера, „Там, где жаворонок поет" и „Желтая кофта" Легара – вот неполный

список поставленных Самосудом оперетт, которые много лет были в репертуаре театра и пользовались неизменно огромным успехом. Кроме того, Самосуд поставил столько опер молодых советских композиторов, что театр прозвали „лабораторией советской оперы". Он первый поставил по рукописи оперу Шостаковича „Нос" (по Гоголю), а затем – „Леди Макбет Мценского уезда" (по Лескову), о трагической судьбе которой я уже рассказывал.

Впоследствии, после ее „реабилитации" она была поставлена в Москве, в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, под названием „Катерина Измайлова". Затем был снят фильм по этой опере, в главной роли снималась Галина Вишневская. Это был великолепный фильм, в котором Вишневская проявила себя не только как отличная певица, но и как выдающаяся драматическая актриса. И вообще весь фильм был очень впечатляющий. Но в связи с выездом Г. Вишневской за рубеж он снят с проката и находится в „кладовой", откуда нет возврата.

Самой выдающейся работой С. А. Самосуда была постановка оперы С. С. Прокофьева по роману Л. Н. Толстого „Война и мир" Постановку этой гениальной оперы Прокофьев доверил только Самосуду.

В то время Самосуд уже жил в Москве. В конце тридцатых годов Малый оперный театр вместе с Самосудом выехал на гастроли в Москву. Спектакли там прошли с таким большим успехом, что Самосуда тотчас же перевели в Большой театр СССР. Но работа в этом театре не доставляла ему той творческой радости, которую он испытывал от работы в Ленинградском Малом оперном театре, несмотря на то, что здесь было собрано воедино все лучшее, что только было в оперных театрах всей страны. Здесь были лучшие голоса, отличный оркестр, хор и пр. и пр. Но именно из-за того, что каждый считал себя „лучшим", в этом театре не было той обстановки непринужденного творчества, того „единого дыхания" коллектива, какие были в Ленинграде, и, что, конечно, самое главное, Ленинградский театр был его детищем.

Поэтому, когда Прокофьев предложил Самосуду первому осуществить эту постановку, Самосуд поставил условие,

что он сделает это только на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Прокофьев тотчас же дал свое согласие. На постановку этой оперы Прокофьев специально приехал из Москвы в Ленинград. У входа в Малый оперный театр Прокофьев немного задержался, так как там был выставлен огромный плакат, оповещающий публику о предстоящей премьере оперы С. С. Прокофьева „Война и мир". На этом плакате были указаны имена всех действующих лиц и их исполнителей, фамилии всех занятых в постановке, начиная от дирижера и кончая осветителем и машинистом сцены. Не было на этом плакате только одного имени – имени того, кто является автором либретто этой оперы... А им была жена Прокофьева – М. Мендельсон. Прокофьев, не заходя в зрительный зал, направился прямо в кабинет директора театра. Директор его встретил крайне радушно, но С. С. сразу же изложил причину, по которой он явился, и выразил свое крайнее недоумение по поводу такого неуважения к писателю, проделавшему такую работу по созданию либретто! Директор был в замешательстве, был крайне смущен, приносил свои извинения и обещал исправить это досадное упущение в афишах, которые должны появиться в ближайшем будущем. На это С. С. Прокофьев сдержанно ответил, что он немедленно забирает свою партитуру и осуществит постановку этой оперы с Самосудом в Москве. Директор, а им был в то время Б. И. Загурский, вызвал к себе своего заместителя и приказал немедленно переписать плакат и срочно заказать новые афиши. Прокофьев отлично понимал, что директор в этом не виноват, что произошло все это по указанию „сверху".

К общему удовлетворению инцидент был исчерпан, Прокофьев отправился на репетицию, где его радостно встретил Самосуд, который уже несколько часов мучительно работал с оркестром над вступительной к опере картиной, изображавшей „Бородинский бой". Самосуд считал, что лучше было бы начать оперу прямо со сцены приезда князя Андрея в дом Ростовых. Прокофьев дал на это незамедлительное согласие и вообще предоставил право Самосуду впредь делать все по собственному усмотрению. В таком виде шла опера

и в дальнейшем, а сцена Бородинского сражения была поставлена в конце, являясь как бы апофеозом оперы.

Когда Прокофьев вышел из театра, у входа уже красовался новый плакат, на котором стояло, что автором либретто является М. Мендельсон.

Когда этот спектакль был осуществлен, он имел небывалый успех. Опера была задумана Прокофьевым как спектакль в двух сериях, которые должны были идти два вечера подряд. Во второй серии, помимо прочих картин, должны были быть картины „Пожара Москвы", „Въезда Наполеона в Москву" и „Бегство из Москвы".

Все это было очень интересно, но очень громоздко и, по мнению Самосуда, распыляло целостность этой гениальной эпопеи. Самосуд посоветовал Прокофьеву соединить эти два спектакля в один. Так и было сделано, опера исполнялась целиком в один вечер.

Описать успех этого спектакля невозможно, он был грандиозным, на него приезжали из других городов. Особенно незабываемое впечатление оставляла „сцена бала", в которой наиболее ярко Самосуд проявил лирическую направленность своего дарования. Знаменитый „Вальс" из этой сцены я никогда не слышал в лучшем исполнении, чем у Самосуда.

И еще один шедевр был в оперной деятельности Самосуда – это совместная с В. Э. Мейерхольдом постановка оперы П. И. Чайковского „Пиковая дама" по повести А.С.Пушкина.

Естественно, что творческое содружество таких двух высокоодаренных людей создало спектакль огромной силы выразительности. Помимо того, что гениальная музыка этой оперы неизменно воспринимается слушателем с огромным волнением, в ней сценические образы были так ярко и интересно сделаны певцами-актерами под руководством такого выдающегося режиссера, каким был Мейерхольд, что общее впечатление было невероятным. Особенно впечатляющей была сцена „В спальне графини", во время которой у слушателей буквально „мурашки бегали", хотя эту оперу многие неоднократно видели.

На этот спектакль попасть было невероятно трудно, билеты заказывали из Москвы и других городов. Вокруг этого спектакля было много споров и творческих дискуссий, но одно было несомненным: спектакль был особенным, выделяющимся среди прочих, выдающимся. Но как только Мейерхольд попал в „мясорубку" царившего тогда террора и вскоре был расстрелян, спектакль был тотчас снят.

Впоследствии, во времена хрущевской „оттепели", Мейерхольд был посмертно реабилитирован, как и тысячи других невинно пострадавших, но что с того? Для русского театрального искусства эта потеря была невосполнима и неизмерима...

Заканчивая свои воспоминания о Самосуде, я хочу указать на тот факт, что такие выдающиеся дирижеры, как Клемперер и Ансерме, его очень высоко ценили. Во время пребывания в Ленинграде каждый свой свободный вечер они проводили неизменно на спектаклях Самосуда в Малом оперном театре, а после спектакля до глубокой ночи засиживались с ним, увлеченно беседуя о музыке, исполнителях и пр. и пр.

После того как Самосуд был переведен в Большой театр, Ленинградский Малый оперный театр постепенно стал приходить в упадок. Пришедший на смену Самосуду *Б. Э. Хайкин* был хорошим оперным дирижером, крепким профессионалом, но он не был такой ярко одаренной личностью, а спустя какое-то время он также был переведен сначала в Кировский театр, а затем в Москву, в Большой театр, из которого Самосуд ушел сначала в Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, а затем возглавил вновь созданный оркестр Московской Филармонии. Работа с симфоническим оркестром его очень увлекла, он записал с этим оркестром много пластинок.

Умер Самосуд вдали от любимого им Ленинграда и от созданного им Малого оперного театра. И Малый оперный театр также тяжко пережил потерю Самосуда, для театра это была невосполнимая потеря, никого, подобного Самосуду, они больше никогда не имели...

Довольно продолжительное время после Хайкина в этом

театре дирижировал *Эдуард Петрович Грикуров*. Он окончил Ленинградскую Консерваторию по классу дирижирования у Гаука и был, главным образом, оперным дирижером. Он – серьезный и вдумчивый музыкант, и, пока он был на посту Главного дирижера этого театра, он делал максимум возможного, чтобы сохранить в театре Самосудовские традиции. Но после того как и его перевели в Кировский театр, Малый оперный театр стал совсем хиреть. Была сделана попытка спасти этот театр и просили дирижера Курта Зандерлинга возглавить его и стать художественным руководителем. Но он это предложение отверг и согласился поставить в этом театре три спектакля: Вагнера – „Летучий Голландец", Бетховена – „Фиделио" и Прокофьева – „Семен Котко". Первые две постановки он осуществил, а последнюю не успел в связи с репатриацией в Восточную Германию.

О деятельности этого дирижера я хочу рассказать. *Курт Зандерлинг* приехал в Советский Союз из Германии в те годы, когда фашисты полностью захватили власть в Германии и когда оттуда началась массовая эмиграция евреев. Он был отличным пианистом, высокоэрудированным музыкантом. Проработав много лет концертмейстером в Берлинской опере в то время, когда там работали крупнейшие дирижеры мира, в частности Отто Клемперер, он приобрел глубокие музыкальные познания, благодаря которым сформировался впоследствии в отличного музыканта и дирижера. Он, безусловно, музыкально одаренный человек, с отличной памятью, которая позволяла ему все дирижировать наизусть. Человек огромной трудоспособности, безгранично влюбленный в музыку, он сумел овладеть обширным репертуаром и в оперной, и в симфонической музыке. Вообще он был очень разносторонним музыкантом: он отлично знал фортепианную литературу и часто в своих концертах выступал и как пианист, исполняя концерты Баха, Генделя и пр. классиков. Великолепно знал он и камерную вокальную литературу и был отличным аккомпаниатором.

В первые годы своего приезда в Советский Союз он работал с дирижером Г. Себастьяном в Москве. В этом творческом содружестве были созданы отличные оперные спектак-

ли в концертном исполнении, такие как „Свадьба Фигаро", „Дон Жуан", „Похищение из Сераля" Моцарта, „Вертер" Масснэ. Когда разразилась война 1941 года и оркестр Ленинградской Филармонии был эвакуирован в Новосибирск, Курт Зандерлинг был приглашен дирижером в этот оркестр (Главным дирижером был Е. А. Мравинский). С этим оркестром Курт Зандерлинг проработал много лет, вплоть до 1960 г., когда он вместе с семьей репатриировался в Германию (Восточную), где он проживает и поныне. За эти годы работы с оркестром Ленинградской Филармонии Курт Зандерлинг осуществил много интересных программ и завоевал большую любовь у ленинградских слушателей.

Большую роль сыграл Зандерлинг в деле пропаганды русских композиторов. Так, им великолепно была исполнена симфония Танеева, а также 2-я симфония Рахманинова, которая во время зарубежных гастролей была записана на пластинки, и запись эта впоследствии получила высокий приз.

Отъезд Зандерлинга из Ленинграда был крайне огорчителен для подлинных любителей симфонической и оперной музыки. Поставленные им в Малом оперном театре „Летучий Голландец" Вагнера и „Фиделио" Бетховена были такими блестящими спектаклями, что с полным правом могут быть зачислены в „золотой фонд" этого театра, наряду со спектаклями, поставленными Ф. Штидри и Самосудом. Театр вдруг стал неузнаваемым. Казалось бы, все те же певцы, те же музыканты в оркестре, тот же хор – и все другое. Певцы по-иному запели, оркестр совершенно по-новому зазвучал. Спектакли произвели огромное впечатление и имели соответствующий резонанс и успех. Но, к великому сожалению, эта вспышка большой творческой радости была кратковременной: после отъезда Зандерлинга спектакли продолжали свою сценическую жизнь, но уже совершенно в ином качестве...

Дирижер Зандерлинг весьма успешно работает и поныне, гастролируя по разным странам Европы, в Австралии, в Канаде. Сын его – Томас Зандерлинг – также очень талантливый дирижер, много концертирующий по Европе.

Музыкальное обеднение творческой жизни Ленинграда было постепенным процессом, и переезд Зандерлинга в Германию явился, по-видимому, его заключительным моментом. Чем объяснить тот факт, что в такой многонациональной и многомиллионной стране, какой была Россия и стал Советский Союз, в стране, столь богатой талантами, произошло такое оскудение с дирижерами? Страна, подарившая миру Рахманинова, Хейфеца, Горовица, Полякина, Мильштейна, Пятигорского и многих, многих других звезд первой величины, не имеет равных по величине и масштабу мастеров дирижерского искусства? Я не социолог и не музыковед и потому не могу дать какой-либо обоснованный ответ на этот вопрос. Но факт остается фактом. Я знаю только двух человек, которые по своим данным и при соответствующих обстоятельствах могли бы вырасти в первоклассных дирижеров. Это – *Евгений Микеладзе* и *Натан Рахлин.*

Евгений Микеладзе был человеком, одаренным природой сполна. Она дала ему все, о чем только может мечтать человек, – ум, красоту, музыкальный талант и огромное человеческое обаяние. Такой комплекс одаренности встречается не часто, природа редко бывает столь щедра. Он обучался дирижированию в Ленинградской консерватории в классе А В. Гаука. С самого начала занятий он обратил на себя внимание яркостью своего дарования, было ясно, что он далеко пойдет и надежды на него возлагались очень большие. По окончании Консерватории он возвратился в свою родную Грузию, где с блеском начал дирижерскую карьеру в Тбилисском оперном театре, а также с симфоническим оркестром Грузии. Я учился с ним в одно время в Ленинградской Консерватории и потому очень его хорошо знал, мы были „однокашниками". Это был человек, равно любимый всеми – и студентами, и педагогами. Но судьба (а в данном случае – советская власть) была к нему очень несправедлива и жестока. Он был женат на дочери председателя Совнаркома Грузии, и когда последний был осужден как „враг народа" и расстрелян, вскоре за ним последовал и Евгений Микеладзе. Он также был объявлен „врагом народа", покушавшимся, якобы, на жизнь Сталина, и по приказу Берия он был рас-

стрелян. Так в расцвете лет зверски уничтожен человек, который мог стать украшением и гордостью советского музыкального искусства.

Натан Рахлин жил много лет в Киеве. Он также от природы был человек редкой музыкальной одаренности. Он был в полном смысле слова самородок, и, если бы он попал в руки хорошего „ювелира", он стал бы „бриллиантом чистой воды" Он никогда и нигде серьезно не учился, был скорее самоучкой и к тому же невероятно талантливым. Замечательно играл он на гитаре, и как гитарист имел огромное количество слушателей, поклоняющихся его игре. Замечательно играл он на баритоне в оркестре (духовой инструмент), а также неплохо играл и на скрипке. Он называет себя учеником Орлова и Бердяева. Но занятия эти были кратковременными и поверхностными.

Когда в середине тридцатых годов в Донецке был создан симфонический оркестр, некий Рудник, организатор этого оркестра, пригласил возглавить этот коллектив Натана Рахлина, зная, какой это талант, хотя до этого он никогда не держал в руках палочку дирижерскую. И когда Натан Рахлин впервые выступил в роли дирижера, он сразу покорил всех своей редкой одаренностью. Конечно, такой редкий талант надо было прежде всего обучить, окультивировать. Если бы он в то время занимался у какого-нибудь крупного дирижера, из него, безусловно, получился бы выдающийся дирижер. Но этот талант был предоставлен самому себе, невероятный успех, который он имел, вскружил ему голову и оказался пагубным и для него лично, и для советского музыкального искусства. На первом Всесоюзном конкурсе дирижеров он получил 2-ю премию, вернее он разделил ее с Мелик-Пашаевым. Такова была сила его таланта. Когда на одном из концертов его присутствовал председатель Совнаркома СССР В. М. Молотов, он был покорен этим искрометным талантом, который не оставлял равнодушным никого из слушателей, даже самых взыскательных. В результате после этого концерта Н. Рахлин получил звание народного артиста СССР, и на него посыпались ордена, награды и высокие почетные звания.

Неоднократно он выступал и с нашим оркестром. Репетиционная работа с ним была сущей пыткой: он долго и мучительно проводил репетиции, никогда сам толком не знал, чего он хотел и чего добивался. Был он человеком невероятно сумбурным, неорганизованным, но в равной степени талантливым. На концертах, когда он оказывался во власти своего стихийного таланта, он загорался, зажигал оркестр своим артистизмом и, естественно, производил огромное впечатление на слушателей и имел громадный успех. У него были отличные, очень сильные и выразительные руки, невероятно волевой жест, и, благодаря этому, ему удавалось прямо на концерте отлично управлять оркестром и свободно импровизировать по собственному желанию. Будчи человеком необразованным и малокультурным, он весь этот успех принимал за „чистую монету", и в конце концов все его безкультурье, отсутствие хорошего вкуса стали настолько явными, что закончил он свою деятельность в таком провинциальном городе, как Казань. Здесь же он бесславно и умер.

В классе А. В. Гаука занимались также *Александр Мелик-Пашаев, Николай Рабинович* и *Евгений Мравинский.*

Мелик-Пашаев много лет был бессменным Главным дирижером Большого Театра СССР и пользовался там большой любовью и авторитетом у коллектива и у публики. Он был очень серьезный, вдумчивый музыкант, человек в высшей степени интеллигентный. Свою творческую деятельность он посвятил полностью опере, как симфонический дирижер почти никогда не выступал. Свои познания в области оперной музыки он непрестанно расширял. Будучи человеком очень скромным, он не считал для себя зазорным консультироваться с авторитетными для него людьми. Так, например, прежде чем поставить в Большом театре „Фиделио" Бетховена, он очень тщательно консультировался с дирижером К. Зандерлингом, который создал великолепный спектакль в Ленинградском Малом оперном театре. Мелик-Пашаев был отличным оперным дирижером и его десятилетнее пребывание на посту Главного дирижера Большого театра было очень ценным для сохранения и продолжения тех высоких музыкальных традиций, которые были в свое время зало-

жены такими крупными русскими дирижерами, какими были его предшественники – В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, С. А. Самосуд.

После ухода Мелик-Пашаева в 1962 году это место занял *Е. Ф. Светланов,* также ученик Гаука, дирижер довольно яркой творческой индивидуальности. Но проработал он здесь недолго, всего два года, так как был назначен Главным дирижером Государственного Симфонического Оркестра СССР.

Его сменил *Геннадий Рождественский,* сын и ученик дирижера Николая Аносова, человек высокой музыкальной эрудиции и больших знаний в области как оперного, так и симфонического репертуара. В своей исполнительской деятельности он много делает для ознакомления слушателей с лучшими произведениями современной зарубежной и советской музыки. Как дирижер и как музыкант Г. Рождественский пользуется большим авторитетом.

Но вот на смену ему Главным дирижером Большого театра министр культуры СССР Е. Фурцева назначает молодого, неопытного, да и не особенно одаренного дирижера Юрия Симонова. Для того, чтобы занять такой высокий пост в ведущем оперном театре страны, его творческая биография весьма примитивна. После окончания Ленинградской Консерватории он несколько лет руководил самодеятельным симфоническим оркестром Выборгского Дворца культуры, затем был дирижером весьма посредственного симфонического оркестра на курортах Кавказских минеральных вод. Но на конкурсе дирижеров имени Герберта Караяна ему посчастливилось получить 1-ю премию, и этого оказалось достаточным, чтобы получить столь высокое назначение, хотя он не имел ни малейшего опыта работы в оперном театре.

Для театра это было трагедией. Весь творческий коллектив театра, солисты, хор, оркестр восприняли это назначение как творческую катастрофу. Недаром его фамилия Симонов в театре в шутку переделана в „Невыносимонов". Но положение на дирижерском фронте таково, что по существу на сегодняшний день нет в числе советских дирижеров ни одного, кто был бы достоин возглавить такой театр и под-

нять его вновь до былых высот. И поныне театром руководит Симонов, про которого острословы театра, имея в виду творческий путь театра, говорят: „от Сука – до сукиного сына"... Ну, это – шутка, но мне думается, что Симонов окажется для Большого театра тем же, чем оказался Мравинский для оркестра Ленинградской Филармонии.

Возвращаясь к Ленинградской дирижерской школе, необходимо рассказать о дирижере *Николае Семеновиче Рабиновиче.* Это был человек огромной музыкальной эрудиции. Пожалуй, что во всей плеяде советских дирижеров он был самый образованный и самый сведущий в музыке человек. Будучи человеком редкой душевной чистоты и огромной благорасположенности к людям, он щедро делился своими музыкальными познаниями. Музыку он страстно любил, и ей он отдал всю жизнь. Он дирижировал и в опере, и в симфонических концертах, но исполнительская деятельность занимала в его жизни второстепенное место. Прежде всего он сам жадно познавал и неутомимо работал в этой области, а затем делился своими знаниями с коллегами и учениками. Он до конца своей жизни был профессором Ленинградской Консерватории. Неудачная хирургическая операция безвременно оборвала его жизнь.

Более тридцати лет во главе оркестра Ленинградского Радиокомитета стоял дирижер *Карл Ильич Элиасберг.* Это был весьма эрудированный серьезный музыкант, отлично знавший не только огромный симфонический репертуар, но и богатейшую музыкальную литературу в ее самых различных областях. Он окончил Ленинградскую Консерваторию по классу скрипки у проф. В. И. Шера. Учились мы с ним в одно время и были друзьями со студенческих лет. После окончания консерватории он много лет работал в различных симфонических и оперных театрах как скрипач. Но с юношеских лет был пламенно увлечен дирижированием и с партитурами не расставался ни на минуту, он тщательно их изучал и работал над ними вдумчиво и глубоко. Тем не менее, он был категорически против того, чтобы пройти дирижерский курс в консерватории. Так же, как и Самосуд, он считал абсолютно бессмысленным обучение дирижерскому мастер-

ству в классе, когда два пианиста в четыре руки исполняли симфонические произведения на двух роялях. Естественно, что эти занятия не могли быть по-настоящему продуктивными, ибо не было звучания симфонического оркестра со всем его богатым тембральным звучанием различных инструментов, а было лишь пустое дирижирование перед воображаемым оркестром.

Элиасберг очень критически относился к этим занятиям и потому не пожелал поступить на дирижерский факультет. Но учителя он себе выбрал мудро: он занимался с виолончелистом И. О. Бриком, о котором я много и подробно рассказывал, как об огромном музыкальном эрудите. Это был для него единственный авторитет, которому он беспрекословно верил. Кроме того, его молодые годы, так же, как и мои, совпали с „золотым веком" в жизни музыкального Ленинграда, и он старался получить максимум возможного от общения с великими дирижерами и солистами того времени.

Когда в 1931 году при Ленинградском Радиокомитете был создан симфонический оркестр, музыкальный руководитель обратился к И. О. Брику с просьбой порекомендовать ему дирижера для этого оркестра. И тогда И. О. Брик, не задумываясь, назвал ему имя Карла Ильича Элиасберга. С тех пор Элиасберг был бессменным дирижером этого оркестра на протяжении нескольких десятков лет. Под руководством Элиасберга этот оркестр вырос в настоящий, высокопрофессиональный коллектив.

Когда началась вторая мировая война, этот оркестр, в отличие от многих других творческих коллективов, был оставлен в Ленинграде для обслуживания местного населения. В тяжелейших условиях блокады города, жесточайшего голода и холода оркестр под управлением К. И. Элиасберга продолжал героически творческую работу, выступая с концертами в зале Филармонии перед голодной аудиторией, сидящей в шубах, а подчас завернутых в пледы, но жаждавших не только хлеба, но и музыки. В этих тяжелейших условиях работы Карл Ильич продолжал, насколько только это было возможно, быть предельно требовательным в осуществлении своих творческих задач, не идя ни на какие компромис-

сы ни в художественном, ни в музыкальном отношениях. В жесточайших условиях блокады Элиасберг сумел осуществить исполнение 7-й симфонии Шостаковича, которая была написана в блокадном Ленинграде и которая получила негласное название „Ленинградской". Сплошь да рядом во время этих концертов происходил вражеский налет и обстрел. Тогда концерт прерывался, и музыканты вместе со слушателями вынуждены были бежать в бомбоубежище, а после окончания обстрела все снова возвращались в зал, и концерт продолжался. Изможденные музыканты не могли должным образом оценить высокую требовательность Элиасберга, они за это осуждали его, усматривая в этом человеческую жестокость, но таково было творческое кредо Элиасберга, и, будучи таким же изможденным, как и все музыканты, он от него отказаться не мог.

После окончания войны Элиасберг проработал с оркестром Радиокомитета еще несколько лет, а затем перешел на концертную деятельность, стал гастролирующим дирижером. Однако, когда оркестр Радиокомитета был переведен в Ленинградскую Филармонию, став там вторым симфоническим оркестром, Элиасберг снова возглавил этот коллектив. Большую работу проводил К. И. Элиасберг с Оркестром старинной музыки, который был создан Н. С. Рабиновичем при Ленинградской Областной Филармонии. Эту работу он совмещал с концертной деятельностью. Умер Элиасберг в 1971 году. В его лице ленинградская музыкальная культура утратила подлинного музыкального деятеля.

Евгений Александрович Мравинский работает с оркестром Ленинградской Филармонии в должности Главного дирижера более сорока лет. Когда в 1937 году был закрыт въезд иностранным дирижерам в Советский Союз и уехавшему на непродолжительное время Штидри не разрешено было возвратиться в Ленинград, оркестр вновь остался без дирижера. И вот тогда, впервые за всю многолетнюю историю оркестра, Главный дирижер был назначен приказом Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР. Им был Е. А. Мравинский, который и поныне занимает этот пост.

Мравинский начал заниматься дирижированием в классе проф. Н. А. Малько. Но занятия эти продолжались недолго. Творческие взаимоотношения между учителем и учеником не сложились, Малько считал, что по своим данным Мравинский не отвечает тем требованиям, которые он, Малько, предъявляет, и в конце концов он его отчисляет, как профнепригодного.

Однако вскоре Малько уехал за границу, и Мравинский вновь поступает в Консерваторию, на сей раз в класс А.В.Гаука, у которого он и окончил Консерваторию. После окончания он недолго был дирижером балета в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Но он стремился к симфонической деятельности, и его первые шаги в этой области происходили с самодеятельным симфоническим оркестром при профсоюзе Совторгслужащих. Но это, естественно, было далеко не то, о чем он мечтал, к чему стремился.

Надо отдать ему должное: он был очень целеустремленным и предельно трудолюбивым человеком. Он начал регулярно посещать Филармонию, знакомился с оркестрантами, администрацией и однажды получил возможность выступить с этим оркестром на утреннике. В программе были несложные произведения русских композиторов, доступные для детского восприятия (это был утренник для детей). Затем, спустя какое-то время, он получил вечерний концерт, в программе которого был „Пер Гюнт" Грига (по Ибсену). В этом концерте принимали участие известные тогда артисты драмы В. Гайдаров и О. Гзовская, хор Академической Капеллы, певцы из Кировского оперного театра и оркестр Ленинградской Филармонии. Этот синтетический спектакль-концерт неизменно пользовался большим успехом. И на сей раз концерт также тепло был принят слушателями, а затем он прочно вошел в репертуар Филармонии на многие годы. Но эти единичные выступления на фоне огромной творческой деятельности оркестра того времени были настолько незначительными, что на них никто особого внимания и не обратил. И поэтому назначение молодого неопытного дирижера, почти не знавшего симфонического репертуара, было для оркестра не только неожиданным, но и весьма огорчи-

тельным. Поэтому я и писал, что с того момента, как опустился „железный занавес" и создалась обстановка полной изоляции, „золотой век" в истории оркестра окончился. Вся его последующая творческая жизнь потекла по совершенно иному руслу.

Как случилось, что молодой, малоопытный, безрепертуарный дирижер сумел за короткий срок сделать такую карьеру и занять такое положение, не обладая к тому же высокой одаренностью? Это случилось только благодаря тому, что все обстоятельства того времени этому способствовали. Прекратилась гастрольная система, а своих дирижеров-симфонистов почти совсем не было. Вторым и, пожалуй, самым большим благоприятствием оказалась только что законченная гениальная, буквально кровью написанная 5-я симфония Шостаковича, первое исполнение которой осуществил Е. А. Мравинский под руководством автора. Всю свою душевную боль, все глубочайшие страдания, которые пережил до этого Шотстакович, он выразил в этой музыке. Эта симфония так написана, что она ни при каком исполнении не может оставить слушателей равнодушными. И тот факт, что она впервые была исполнена именно им, был решающим для всей будущей жизни Е. Мравинского. Вскоре состоялся 1-й Всесоюзный конкурс дирижеров, на котором Мравинский также выступил с этой симфонией и был удостоен 1-й премии. Ну, а вслед за этим вышел приказ Комитета по делам искусств о назначении Е. А. Мравинского Главным дирижером оркестра Ленинградской Филармонии.

Как я уже говорил, за всю многолетнюю историю этого оркестра впервые произошло назначение Главного дирижера в приказном порядке, без ведома и согласия оркестра. Это было воспринято музыкантами весьма недоброжелательно, но время уже было такое, что надо было все беспрекословно принимать, ибо любое возражение было опасно... Такова вкратце история.

Поначалу Мравинский держал себя деликатно и скромно. Он понимал, что судьба к нему отнеслась более, чем милостиво, он был просто счастлив всем поворотом в его жизни. Он выступил перед оркестром с речью, в которой говорил,

что считает за счастье получить такое назначение и что он надеется на то, что замечательные музыканты этого прославленного коллектива окажут ему помощь и поддержку. Но все это были пустые слова... Вместе с Мравинским в жизнь оркестра вошла всесильная „система", которая умеет все подавить и раздавить. Надо сказать, что зерно попало на очень благодатную почву. Характер и нравственные качества этого человека были таковы, что он вскоре превратился в подлинного диктатора.

Для того, чтобы замаскировать созданную тогда творческую изоляцию, необходимо было кого-то „поднять на щит". В прессе стали появляться написанные „по социальному заказу" статьи, в которых говорилось, что с приходом Мравинского началась новая эра в истории музыкального искусства. Все прежнее было начисто перечеркнуто, как будто его и не было. Музыканты оркестра, бывшие всему этому живыми свидетелями, очень тяжко это переносили, но вынуждены были затаить глубоко в себе эту боль и переживания. А Е. А. Мравинский под влиянием этих „панегириков" почувствовал, что обретает большую силу, и стал этим очень пользоваться. Он позволял себе повышать голос и оскорблять старых музыкантов. Каждое новое произведение, каждую новую программу он долго и мучительно учил с оркестром, хотя оркестр все это отлично знал. Все его неудачи, вся его творческая несостоятельность вызывали в нем озлобление, которое он срывал на оркестре, на ни в чем не повинных музыкантах.

Обстановка в коллективе создалась кошмарная, она породила раскол, образование „группировок". Музыканты старшего поколения „ушли в себя" и молча переносили эту деспотию, живя воспоминаниями о прошлом и воспринимая настоящее, как „Голгофу". Влившиеся в коллектив молодые музыканты находили для себя выход в этой трудной обстановке в лести, лицемерии, подхалимаже, что было так свойственно всей „системе", начиная с низов и кончая „верхушкой" Мравинский требовал, чтобы перед каждой первой репетицией обязательно проводились подготовительные групповые репетиции под руководством концертмейстеров.

При этом он не гнушался пользоваться услугами доносчиков и соглядатаев, которые ему докладывали, состоялась ли групповая репетиция. Если он узнавал, что таковая не состоялась, он заставлял каждого скрипача или виолончелиста в одиночку играть свою партию перед всем оркестром, хотя весь смысл был в том, чтобы играть вместе, в унисон. У музыкантов, всю жизнь проработавших в таком замечательном оркестре, дрожали руки и ноги.

В такой „творческой" обстановке стала протекать жизнь и работа этого коллектива. А протестовать было невозможно. Такой „стиль" работы получал поощрение в высших сферах. Ведь вся эта „система" держится на страхе. Недаром тогда бытовало выражение: „оттого все реки обмелели, что 250 миллионов человек воды в рот набрали".

О каком творческом подъеме можно было думать в такой обстановке страха и диктата? А Мравинский, чувствуя поддержку своим методам работы, чем дальше, тем больше пользовался всеми благами, сыпавшимися на него. Он получал звания, награды, в прессе о нем писали как о „гениальном", „непревзойденном", и это, естественно, создавало ему успех у какой-то части публики.

Его репертуар был весьма ограничен, каждое новое произведение он учил долго и мучительно, изматывая при этом оркестр до предела. Я вспоминаю, как протекала работа над 1 м скрипичным концертом Шостаковича, который исполнял знаменитый Д. Ойстрах. В оркестре было введено буквально „осадное положение".

Очень долгое время, до совместных репетиций, Мравинский сам осваивал эту партитуру. Затем, когда начались оркестровые репетиции, он заставлял каждого музыканта в отдельности учить свою партию, затем шли групповые репетиции, хотя абсолютно никаких трудностей в аккомпанементе этого концерта не было. Все безумно нервничали и „дрожали" перед этим деспотом, и в результате сам Ойстрах исполнял этот концерт, чувствуя себя зажатым в „стальной корсет". Вслед за этой мучительной премьерой Д. Ойстрах улетел в США, где должен был исполнять этот же концерт под управлением дирижера Митропулоса, совершенно не

знавшего партитуру этого концерта. В аэропорту Ойстрах передал партитуру дирижеру, а на следующее утро состоялась репетиция этого концерта. Впоследствии Ойстрах с большим юмором рассказывал о том, с какой легкостью и как свободно и спокойно Митропулос провел эту репетицию, и с каким удовольствием он исполнил этот концерт под руководством этого замечательного дирижера.

После этого случая Мравинский вообще стал избегать любой аккомпанемент, так как умение аккомпанировать требует большой гибкости, способности чувствовать желания и намерения солиста, а этого он был начисто лишен. Безусловно, сам Мравинский понимал и чувствовал свою ущербность (он для этого достаточно умен) и внутренне от этого глубоко страдал. Отсюда и его постоянная боязнь показать свою несостоятельность. Его мучительная творческая работа должна была протекать без каких-либо свидетелей.

Все годы существования этого оркестра существовал свободный доступ на все репетиции для музыкантов, студентов. Я помню, какое количество слушателей, да к тому же самых взыскательных, постоянно присутствовало на репетициях. Тут бывали и дирижеры, и артисты, и музыканты, и критики, и студенты различных факультетов, на этом учились, расширяли свои музыкальные познания огромное количество людей. С приходом Мравинского на это был наложен строжайший запрет. Все двери было приказано наглухо закрыть, внизу была поставлена мощная охрана, и репетиционные экзекуции проходили без свидетелей.

Был даже такой случай: однажды во время зарубежных гастролей оркестра на репетиции в зале оказался дирижер *Георг Себастьян.* В прошлом он неоднократно выступал с нашим оркестром в Баку и Ленинграде и, естественно, очень обрадовался возможности повидаться с этим коллективом и с отдельными музыкантами. Когда Мравинский увидел его в зале, он попросил директора Филармонии А. В. Пономарева немедленно его из зала удалить. И пока униженный Себастьян не покинул зал, Мравинский не приступил к репетиции. Таких эпизодов можно вспомнить много. Кстати этот запрет на посещение репетиций существует и по сей день.

Когда группа старых, весьма заслуженных музыкантов, переведенных на пенсию, обратилась с просьбой оставить им постоянные пропуска на право входа в Филармонию, им в этом было отказано, хотя это было вопреки всем законам. На всех фабриках и заводах люди, уходящие на пенсию, пожизненно сохраняют за собой пропуск на право входа на фабрику или завод. Группа филармонических музыкантов-пенсионеров была вынуждена обратиться по этому поводу в самые высочайшие инстанции, вплоть до Генерального прокурора Советского Союза Руденко. И, когда в конце концов из Министерства культуры СССР пришло предписание выдать пропуска, музыканты их получили, но Мравинский наложил запрет на посещение его репетиций. И в этом было отказано людям, которые прослужили в этом оркестре десятки лет!

В результате я, проработав в этом коллективе 30 лет, не имел возможности посещать хотя бы репетиции оркестра. Но, тем не менее, подобные факты не мешают утверждать, что Советский Союз – это единственная страна („я другой такой страны не знаю"), „где так вольно дышит человек" и что „Человек – это звучит гордо" .. Каким же контрастом является тот факт, что, живя в Нью-Йорке, я получил постоянный пропуск на посещение репетиций оркестра Нью-Йоркской Филармонии не только для себя, но и для своей жены. Получил я его благодаря тому, что мне в этом помог работающий в этом оркестре скрипач Эммануил Бодер, который в прошлом также работал в оркестре Ленинградской Филармонии.

Вся эта тяжелая обстановка не могла не отразиться на людях: начались стрессы, инфаркты и даже случаи со смертельным исходом среди сравнительно молодых людей. Выдержать эту обстановку несправедливости, лжи, лицемерия мало кто мог. Наушничество, лесть и другие подобные „качества" проникли в жизнь коллектива и создавали „более спокойную жизнь" тем, кто этим пользовался.

Годы шли, жизнь становилась все труднее, и, естественно, состав оркестра постепенно подвергался большим изменениям. Многие, самые старые музыканты умерли, в коллектив

стали вливаться молодые пополнения, которые ничего не знали о замечательном творческом прошлом оркестра и для которых Мравинский был „непререкаемым авторитетом", „звездой первой величины", для которых рассказы о прошлом оркестра звучали, как какая-то неправдоподобность.

Мравинский это очень хорошо понимал и усиленно взялся за „омоложение" оркестра. Он мечтал полностью освободиться от тех музыкантов, которые были свидетелями и участниками прежней творческой жизни оркестра. Таких оставалось уже мало, но он жаждал и от них избавиться. Обстоятельства ему в этом очень помогли, он и тут смог сделать все, что хотел (впрочем, этим правом в Союзе пользуются все, кто только имеет хоть какую-то власть).

В начале пятидесятых годов Сталин, по ходатайству Президента Академии наук С. И. Вавилова, сделал „широкий жест" и приравнял коллектив оркестра Ленинградской Филармонии к коллективу Большого театра. Это дало очень большие привилегии работающим в этом коллективе, как например, высокие ставки, высокие пенсии, которые назначались не по возрасту, а по выслуге лет (30 лет в этом оркестре, с правом работать, но в другом месте и по другой специальности), затем большой отпуск и прочие блага. При такой ситуации работа в этом оркестре становилась пределом мечтаний для многих музыкантов и создавалась возможность огромного выбора музыкантов для замены нежелательных или неугодных.

Таким образом, Мравинскому были даны „все карты в руки". Он тотчас начинает осуществлять замену старых музыкантов новыми, совершенно не думая о том, что подобная „операция" чревата для качества ансамблевой игры плохими последствиями, – ведь качество оркестровой игры зависит именно от длительности совместной игры в данном оркестре.

Со временем оркестр пополнился замечательными молодыми музыкантами, но он уже никогда не смог стать тем первоклассным оркестром, каким он был в прежние годы. Все те качества, которые были в нем так высоко ценимы крупнейшими дирижерами мира – монолитность, умение свободно музицировать и выполнять волю самых различных

дирижеров, вдохновенность игры, блестящая читка – все эти качества начисто утрачены нынешним оркестром. Он может играть только с Мравинским и только так, как он приучен. Малейшее отклонение в сторону свободного импровизационного исполнения приводит к тому, что все „расползается по швам". Я был тому свидетелем, когда присутствовал в качестве слушателя на концерте приехавшего на гастроли Андре Клюитанса, исполнявшего „Фантастическую симфонию" Берлиоза. О том же самом говорил и приехавший много лет спустя на гастроли Малько. Нынешний оркестр неотделим от Мравинского так же, как неотделим Мравинский от оркестра. Он никогда не выступает с другим оркестром. Будучи как-то приглашен в Прагу и проведя там несколько концертов с Пражским оркестром (это было еще в то время, когда там у власти был президент Масарик), он не имел там никакого успеха, и рецензии в чешской газете были весьма неодобрительными. Это было известно благодаря тому, что в то время в Ленинградской Консерватории училось много чешских студентов, получавших чешские газеты, но вслух об этом говорить было запрещено, в ленинградской прессе сообщили, что концерты прошли с большим успехом. Однако с тех пор Мравинский никуда и никогда больше не выезжал без оркестра. Более того, в самой Ленинградской Филармонии уже более 30 лет имеется второй симфонический оркестр (в прошлом это был оркестр при Ленинградском Радиокомитете), с которым Мравинский категорически отказывается выступать. Главным дирижером этого оркестра был назначен молодой талантливый дирижер, обладающий ярким темпераментом и отличной дирижерской техникой *Юрий Темирканов*. Он очень быстро полюбился ленинградской публике, его концерты стали проходить с большим успехом, и тогда Мравинский, почувствовав в нем сильного конкурента, активно занялся тем, чтобы его выжить из Филармонии. Он всячески старался создать ему нетерпимые условия работы в Филармонии, позволяя себе против него открытые выпады, публично называя его Чингизханом и т. п. и т. п.

В результате, когда Темирканову предложили занять пост

Главного дирижера в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова, он принял это предложение и ушел из Филармонии. Как мне сообщают в письмах мои друзья из Ленинграда, он очень успешно работает в этом театре не только как оперный дирижер, но и как симфонический, давая открытые концерты с оперным оркестром, которые проходят при переполненном публикой огромном зрительном зале этого театра и с очень большим успехом.

После исполнения 5-й симфонии Шостаковича, которая открыла перед Мравинским путь в большое искусство и принесла ему известность, он стал первоисполнителем последующих симфоний Шостаковича, вплоть до 12-й. Между ними установились теплые дружеские отношения, которые длились много лет. Я считаю, что всей своей карьерой Мравинский полностью обязан Шостаковичу, композитору, который останется в анналах музыкальной истории как выдающийся композитор XX века. Но для Мравинского нет в жизни ничего святого, не существует для него и чувства долга, дружбы, взаимоотношений, которые налагают определенные обязательства на человека. Он пользуется подобными категориями только в той степени, в какой это нужно и выгодно ему. А если это может бросить на него хоть малейшую тень, отразиться на его положении и благополучии, он, не задумываясь, все это отбрасывает, причем делает это, невзирая на лица. Так случилось, когда Шостакович написал 13-ю симфонию, в которую включен стихотворный текст Евгения Евтушенко „Бабий Яр". Симфония эта написана для оркестра, мужского хора и баса. И первые слова, которые произносит голос – „Я – еврей!". Е. Мравинский, хорошо чувствуя „конъюнктуру" того времени, отказался ее исполнить. Шостакович передал партитуру дирижеру К. П. Кондрашину (ныне покойному). В Москве состоялось „закрытое" исполнение этой симфонии, вход на концерт был по пропускам. Формально симфония не была запрещена, но исполнение ее было нежелательным.

Отказ Мравинского исполнить эту симфонию произвел на Д. Д. Шостаковича убийственное впечатление. Будучи в полном смысле слова Человеком с большой буквы, редкой ду-

шевной чистоты, порядочности и высочайшей принципиальности, он понял, с кем он имел дело на протяжении стольких лет... Шостакович полностью разорвал с Мравинским не только дружбу, но и порвал все отношения, и, как потом рассказывали близкие Шостаковичу люди, он не мог слышать это имя...

Таким образом, впервые за много лет творческого содружества Е. А. Мравинского с Д. Д. Шостаковичем первоисполнителем 13-й симфонии стал К. П. Кондрашин. Под его же управлением она впервые была исполнена в Ленинграде с оркестром Ленинградской Филармонии. 14-ю симфонию Д. Д. Шостаковича впервые в Ленинграде исполнил Камерный оркестр под управлением Рудольфа Баршая, а затем она неоднократно исполнялась Ленинградским Камерным оркестром под управлением Лазаря Гозмана. Последняя, 15-я симфония, которую я лично воспринимаю, как гениально написанный реквием самому себе, Дмитрий Дмитриевич поручил исполнить своему сыну, Максиму Шостаковичу. В Ленинграде она была исполнена значительно позднее, дирижировал Е. А. Мравинский.

Конечно, разрыв с Шостаковичем не мог не отразиться на Мравинском, – уж больно много он потерял в общественном мнении, – и Мравинский в глубоко подавленном настроении уехал к себе на дачу и долгое время не появлялся за дирижерским пультом. Но дабы его успокоить и задобрить, срочно заработала „пропагандистская машина". Ему присваивается звание „Героя социалистического труда" и „Золотая звезда". В газетах и журналах печатаются статьи о нем, безудержно восхваляющие его „выдающийся талант", выходят из печати монографии, посвященные его жизни и творчеству, по телевидению показывают цикл передач о нем (которые, кстати сказать, были так бездарно сделаны, что не только не способствовали его восхвалению, но скорее были ему во вред) Под влиянием всего этого он немного „оттаял" и начал выступать. Но душевного покоя и радости он не испытывал. Обстоятельства стали складываться против него.

Начавшаяся еврейская эмиграция как бы „открыла шлюзы", по которым стала уезжать творческая и ученая интелли-

генция. Начался массовый выезд за рубеж огромного количества музыкантов и из этого оркестра. Несмотря на все блага, которые имели музыканты в этом оркестре (очень высокие по советским масштабам оклады, максимальные пенсии с правом работать, зарубежные гастроли и пр. и пр. блага), все лучшие музыканты из этого оркестра, включая концертмейстера, эмигрировали. Подробнее я об этом расскажу немного позже, но я не могу не рассказать о следующем: когда к началу 1979 года из 100 человек в оркестре 20 эмигрировали (т. е. 1/5 всего оркестра), да еще к тому же это были самые лучшие силы оркестра, наступил такой момент, когда пришлось наскоро заполнять свободные места в оркестре даже без объявления конкурса. Это было неслыханным за всю вековую историю оркестра, но не было выхода из создавшегося положения. В оркестр попали люди, не смевшие прежде даже мечтать о таком счастье.

И в такое катастрофическое для оркестра время в „Ленинградской правде" появляется огромная статья ленинградского композитора Бориса Тищенко, смысл которой был таков, что оркестр Ленинградской Филармонии наконец-то избавился от балласта. Имеются в виду те самые сильные музыканты, которые покинули Родину, отличное положение, которое они занимали, оставили чудесные квартиры, что в Союзе является невероятной ценностью, лишились родных, друзей, близких, и все это только во имя того, чтобы избавиться от тирании Главного дирижера и обрести возможность спокойно жить и работать. Тищенко сообщает читателям, что их места заняла молодая талантливая поросль (а на самом деле это были самые посредственные музыканты из разных театров, абсолютно не знающие симфонической литературы и не имеющие ни малейшего опыта работы в симфоническом оркестре, тем более таком, как данный оркестр, но жадно ухватившиеся за такую непредвиденную возможность попасть в него без конкурса). Далее Тищенко выражает уверенность в том, что теперь, наконец, этот оркестр, очищенный от „балласта" и обновленный, сможет под руководством такого выдающегося деятеля, как Мравинский, превратиться в лучший оркестр мира.

Я более чем уверен, что эта статья исходила не от самого Тищенко, вряд ли он до такой степени нечистоплотен, да ему и ни к чему было ее писать, он занят композиторской деятельностью, и его произведения исполняются в театрах и концертах. Скорее всего ему была дана директива ее написать, а в таких случаях в Советском Союзе принято подчиниться и выполнить данную директиву, даже в том случае, если она полностью не соответствует личной точке зрения в данном вопросе. Все же Тищенко – не Шостакович и пойти на разрыв с Мравинским он не решится.

Для более полного представления о человеческих качествах Мравинского не могу не рассказать о таком случае. Почти всю долгую творческую жизнь Мравинского его негласным учителем был Николай Семенович Рабинович. Я уже писал о нем, как об очень большом, глубоко эрудированном музыканте. Не было ни одного концерта, ни одной программы, ни одного произведения, которые Мравинский исполнил бы публично, не выучив предварительно каждую ноту с Рабиновичем. Рабинович был редким по доброте и душевным качествам человеком, пользовавшимся искренней любовью и уважением всех музыкантов, окружавших его. Он никогда никому не отказывал в своей консультации, а тем более с Мравинским их связывала многолетняя дружба, начавшаяся еще в годы совместного обучения в классе проф. А. В. Гаука и продолжавшаяся до конца жизни Рабиновича.

Но когда внезапная и преждевременная смерть оборвала его жизнь, Мравинский даже не пришел на панихиду и не проводил такого верного друга в последний путь... На похоронах Рабиновича присутствовало огромное количество людей, была масса людей, приехавших и прилетевших из других городов, из Москвы прилетели такие крупные музыкальные деятели, как К. П. Кондрашин, дирижер Евгений Светланов, известный литературовед Ираклий Андронников и многие, многие другие. Отсутствовал только Мравинский. Такое невозможно ни забыть, ни простить... Так же, как и нельзя забыть эпизод, который произошел во время войны, в конце 1941 года.

Оркестр тогда гастролировал в Томске, в одном из крупных городов Сибири. Там тогда находилось Ленинградское артиллерийское училище, в котором офицеры закончили военную подготовку и срочно отправлялись на фронт. Узнав о том, что в Томске выступает оркестр Ленинградской Филармонии, они обратились с просьбой устроить для них дневной концерт на прощание, перед их отправкой на фронт. А в этот же день вечером должен был состояться открытый концерт. Когда обратились к Мравинскому с просьбой провести этот концерт, он ответил отказом, мотивируя это тем, что это очень утомительно и что необходимо сберечь свои силы на вечер... Он не подумал о том, что эти люди отправляются на фронт, чтобы защитить наши жизни, в том числе и его, что, быть может, это последняя радость, которая им суждена на этом свете...

Коллектив оркестра был этим возмущен до предела и выразил готовность выступить без дирижера. Это решение его, естественно, очень задело: выходит, что можно обойтись и без него, это подрывало миф о его незаменимости... Он вынужден был провести этот концерт.

Забыть этот концерт невозможно: плакали все, и мы, музыканты, понимая обреченность этих молодых жизней, и все слушающие, от наплыва чувств, вызванных музыкой, от горестных воспоминаний о покинутом Ленинграде, от всей безнадежно тяжелой ситуации, созданной войной. В зале творилось нечто неописуемое. Когда после окончания концерта от имени училища пришел поблагодарить нас возглавляющий это училище полковник, у него тоже были слезы в глазах.

Этот эпизод также невозможно забыть, и он также свидетельствует о жестокости этого человека.

Чтобы дополнить портрет Мравинского, я хочу рассказать о его внешнем облике. Надо сказать, что внешность его довольно выразительна: он высокого роста, худощав. В молодости он был весьма интересным, импозантным. Но если исходить из общепринятого представления о том, что глаза – это зеркало души, так вот его глаза маленькие, глубоко сидящие, всегда подозрительно смотрят на всех окружающих музыкантов, притом взгляд его всегда злобно пронизы-

вающий... Лицо его, также худощавое, лишено всяких человеческих эмоций. На его лице никогда не бывает улыбки, и на концерте, во время творческого процесса, на лице лишь маска.

Мравинский умен, достаточно образован, имеет весьма высокий интеллект. Но ему абсолютно чужды сердечность, душевность, доброта, человеколюбие, и отсутствие этих качеств отражается на его творчестве – он очень сух. Весь его концертный творческий процесс выражается в вымуштрованном показе длительной репетиционной работы. Руки у него длинные и невыразительные, они только тактируют дирижерскую сетку, в них полностью отсутствуют гибкость, легкость, певучесть, и поэтому он не в состоянии „зажечь" оркестр, увлечь его за собой в едином творческом порыве на концерте (что так блестяще всегда делал Рахлин). Отсюда и возник своеобразный метод работы с оркестром, выражающийся в огромном количестве репетиций, в зубрежке... Вот почему Мравинский может выступать только с одним оркестром и вот почему его работа с этим оркестром на протяжении более 40 лет полностью поработила этот, в прошлом отличный, творчески свободный коллектив оркестра.

И наконец последний и, пожалуй, самый ответственный момент в деятельности Мравинского за почти полувековую работу с оркестром – это об исполненном под его руководством репертуаре. За время моей работы в этом оркестре, начиная с 1926 года, под управлением всех перечисленных мною дирижеров, а также и многих других (ибо я акцентировал свое внимание на особо выдающихся и потому упомянул далеко не всех, с кем мы играли) оркестр овладел огромным репертуаром. Все лучшее, что только было создано в мировой симфонической литературе, было нами сыграно. Этот оркестр сыграл все симфонии всех величайших композиторов-симфонистов: Моцарта, Бетховена, Брамса, Малера, Брукнера, Шумана, Шуберта, Мендельсона, Берлиоза, Рихарда Штрауса, Дворжака, Чайковского, Рахманинова, затем очень широко была представлена музыка французских импрессионистов – Дебюсси, Равеля, а также современная музыка композиторов XX века как зарубежных – Шенберг,

Хиндемит, Онеггер, Шрекер, Мийо (вся французская „шестерка ’), Респиги, Альфред Казелла, Гершвин и др., так и русских композиторов -- Глазунов, Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Нет возможности все перечислить. За все последующие годы произошла огромная утечка репертуара. Как я писал в начале главе о Мравинском, он начал работать молодым и совсем малоопытным дирижером, и поэтому в начале его деятельности это было закономерно и объяснимо. Но однако его репертуарная ограниченность сохранилась на протяжении всей его продолжительной дирижерской деятельности. Я уже не говорю о том, что из 10-ти симфоний Малера и „Песни о земле” (которая также является по существу симфонией), „Песни об умерших детях” и еще многих других симфонических произведений крупной формы, он продирижировал дважды (два дня подряд) одной 5-й симфонией и больше никогда и ничего Малера не исполнял, он продирижировал всего одной симфонией Шумана и ни одной Мендельсона и Шуберта (за исключением „Неоконченной”). Из богатейшего симфонического наследия Рихарда Штрауса, который исполняется оркестрами всего мира – ‚Дон Жуан”, „Жизнь героя”, „Так говорил Заратустра”, ‚Дон Кихот”, „Смерть и просветление”, „Макбет”, „Танец Саломеи ’, ‚Домашняя симфония” и мн. др., – он исполнял только „Альпийскую симфонию” и „Проделки Тиля Уленшпигеля”. Более того, в его репертуаре отсутствуют произведения даже таких русских композиторов, как Танеев и Рахманинов... Богатейшее симфоническое наследие Рахманинова – три симфонии, фантазия „Утес”, „Каприччио на цыганские темы”, „Симфонические танцы”, симфоническая поэма „Остров мертвых ’ – абсолютно отсутствуют в его репертуаре. Больше всего исполняет Мравинский 5-ю симфонию Шостаковича и Чайковского – 4-ю, 5-ю, 6-ю симфонии, „Франческу да Римини”, „Ромео и Джульетту” и сюиту из балета „Щелкунчик” (это – его „шлягер”). А вот такие шедевры симфонической музыки, как обе сюиты из балета Равеля „Дафнис и Хлоя” и знаменитый „Вальс” Равеля он никогда не исполнял, да это и закономерно: прежде всего у него нет для этого необходимой дирижерской техники, а

кроме того, и это, пожалуй, самое главное, это – не та музыка, которую можно тактировать, она требует свободного, импровизационного исполнения, а этого качества Мравинский начисто лишен...

Заканчивая этот раздел моих „Воспоминаний", я отлично понимаю, что читающие их обратят внимание на слишком резкий контраст в моей оценке музыкальной жизни оркестра до того времени, как его возглавил Мравинский, и в последующий период, при котором оркестр даже получил неофициальное название „Оркестр Мравинского", хотя в Советском Союзе частная собственность давно отменена.

Я старался быть предельно честным и объективным во всем том, о чем я рассказал. Я уверен, что если мои „Воспоминания" прочтут музыканты, живущие в эмиграции, то, если они в чем и упрекнут меня, то только в том, что я „смягчил" краски. Я счастлив, что имею возможность правдиво рассказать о том, как даже в такой области чистого искусства, как музыка, фальсифицируется истина, и ложное выдается за действительное... Я пытался быть честным в свое время и искренне болел за то святое дело, которому я посвятил лучшие годы моей жизни, но я поплатился за это достаточно дорогой ценой. Все годы моей совместной работы с Мравинским я всегда был под впечатлением одной фразы, сказанной И. О. Бриком: „Вот вы увидите, этот человек погубит оркестр". Это было сказано вскоре после начала работы Мравинского с этим оркестром. К великому сожалению, он оказался прав...

Глава 4

СОЛИСТЫ

Поделившись своими воспоминаниями о дирижерах, с которыми мне довелось встретиться за время моей работы, я не могу не поделиться своими впечатлениями о солистах, с которыми я чаще всего встречался в концертах с оркестром, а иногда в качестве слушателя в их сольных концертах. На моей памяти выступление скрипача *Яна Кубелика* является, пожалуй, одним из самых отдаленных и потому, естественно, не очень точным. Это было, примерно, в 1926 году, в самом начале моей работы в Филармонии. Этот концерт запомнился мне скорее зрительно, нежели с музыкальной точки зрения. Я не могу вспомнить программу, которую он исполнял. Но что я запомнил на всю жизнь – это исполнение „Perpetuum mobile" („Вечное движение") Паганини. Мне кажется, что эту пьесу он играл так, как никто никогда ее не играл: темп не был каким-то невероятно быстрым, скорее он играл сдержаннее, чем мы привыкли это слышать, но в этом

темпе у него была такая четкость интонационная и ритмическая, что эффект получался небывалый. И создавалось впечатление, что это „вечное движение" действительно никогда не кончится. Вот это крепко засело в памяти.

Кубелик был тогда, как мне показалось, уже пожилым человеком. Его имя было овеяно легендой, и я о нем слышал, как о каком-то „эталоне" скрипичной игры. Его имя произносилось так же, как и имя Паганини. Они считались как бы „синонимами" в скрипичной игре. На эстраду Кубелик вышел в сопровождении своего слуги – негра, который, как святыню, нес ему скрипку, крепко прижимая ее к себе. А Кубелик вышел почему-то с палочкой. На эстраде он отдал слуге палку и взял у него скрипку. Когда, после концерта, он вышел на улицу, у здания Филармонии толпилось огромное количество слушателей, желающих получше рассмотреть эту живую легенду. Внешний вид его бесспорно обращал на себя внимание: на нем было черное пальто с бархатным воротником, на голове – блестящий цилиндр, шел он, дымя толстой сигарой, а за ним неотступно следовал слуга со крипкой, который с любопытством разглядывал толпу. Таким я запóмнил этого скрипача.

Примерно в то же время приезжал также весьма известный скрипач, тоже чех – *Ваша Пшигода.* Это был сравнительно молодой скрипач, обладавший отличной техникой. Но в свои программы, наряду с виртуозными произведениями, он непременно включал сонаты Бетховена, Брамса и др.

Много раз приезжал в Ленинград *Жозеф Сигети.* Он производил огромное впечатление своей игрой и имел огромный успех и заслуженную любовь у ленинградской публики. Благодаря ему ленинградцы впервые познакомились с шедеврами французской музыки – произведениями Дебюсси и Равеля в переложении для скрипки. Он был первым исполнителем 1-го концерта для скрипки с оркестром С. Прокофьева. Его исполнение нельзя назвать иначе, как совершенным, и сам концерт произвел такое впечатление, что прочно вошел в репертуар выдающихся скрипачей. Во время Бетховенских торжеств Сигети исполнил знаменитый концерт Бетховена.Играл он также с оркестром „Испанскую симфонию"

Лало, притом играл так замечательно, что я заново как бы ее услышал, после того, как несметное количество раз слышал ее в Консерватории, будучи еще студентом. Сигети много играл сонатные вечера с Артуром Шнабелем, а также трио с А. Шнабелем и виолончелистом Эммануилом Файерманом.

Сигети был скрипачом огромного исполнительского дарования: его игра отличалась большой душевной теплотой и обаянием. Услышавший его А. К. Глазунов был покорен его игрой и тотчас же пригласил его занять должность профессора в Ленинградской Консерватории. Но Сигети смущенно отказался от такого почетного предложения под тем предлогом, что он еще не считает для себя возможным занять место Ауэра.

Артур Шнабель был пианистом высочайшего класса, это был „патриарх" среди великих пианистов. Это был пианист особого склада, не просто замечательный исполнитель, но ученый, мыслитель, пианист-толкователь. Внешность его была весьма заурядной, меньше всего в его внешности было аристократического. Скорее он был похож на бюргера, небольшого роста, довольно полный и пальцы его были также полные, не очень длинные. Волосы подстрижены „ежиком". Но эта обыденность была только внешней. Пианист это был грандиозного масштаба, неповторимый, вошедший в историю пианизма в числе самых выдающихся. Исполнял он, главным образом, классику. Во время Бетховенских торжеств он исполнил все пять фортепьянных концертов и Фантазию для фортепиано, хора и оркестра Бетховена. В Ленинграде он был много раз. С оркестром он также исполнил концерт Шумана, Моцарта и два концерта Брамса. Больше всего он исполнял Бетховена, все фортепианные сонаты, скрипичные сонаты с Сигети, трио с Сигети и Фаерманом.

Не все концерты мне довелось услышать, но то, что я слышал, осталось в памяти на всю жизнь, особенно запечатлелись все фортепианные концерты Бетховена.

Имел я счастье слышать легендарного *Яшу Хейфеца.* Когда Леопольд Ауэр, у которого занимался Яша Хейфец, должен был написать характеристику его данных, степень успеваемости и пр. (что было принято для всех студентов Кон-

серватории), он, подобно тому, как это было в свое время на экзамене Мирона Полякина, не написал ни одного слова, а проставил только три восклицательных знака: !!! Больше сказать не могут никакие слова... Это было в пору его студенчества. А я его слышал, когда он уже был скрипач с мировым именем, в зените славы и успеха. Его концерты были событием. Попасть на эти концерты считалось невероятным счастьем. До его выхода на эстраду вышел его менеджер и, когда он увидел микрофон, он тотчас же обратился к администрации Филармонии, чтобы его немедленно убрали. Дело было в том, что у Хейфеца был договор с американской фирмой, по которому всякое выступление перед микрофоном должно быть отдельно оплачено, причем сумма эта была невероятно велика. Так что пришлось микрофон убрать. Когда Я. Хейфец вышел на эстраду, зал встретил его таким громом аплодисментов, что, казалось, потолок может рухнуть. Хейфец долго стоял, ожидая, когда рукоплескания стихнут. На эстраде стояло 100 стульев, на которых сидели музыканты оркестра. Многие музыканты, знавшие его по совместной учебе в Консерватории, здоровались с ним, но он был непроницаем...

В своем первом концерте он много играл Баха solo, затем под аккомпанемент рояля исполнил концерт Конюса, сонату Брамса, а потом пошли „шлягеры". Слушатели были потрясены его игрой, и зал буквально сотрясался от аплодисментов.

После окончания концерта огромное количество слушателей пришли к Голубой гостиной, желая выразить свою благодарность великому артисту, пожать ему руки. Но это было абсолютно невозможно: у дверей стоял менеджер и никого к нему не пропускал. Лишь одно исключение он сделал в тот вечер: к нему подошел человек, убеленный сединами, опирающийся на палку и ведомый под руку своей дочерью (он явно плохо видел) и на английском языке он объяснил, что Я. Хейфец был его учеником по русскому языку и что он очень хочет повидать своего бывшего питомца. Менеджер открыл дверь и пропустил его. Встреча была очень трогательной. Хейфец тотчас узнал старого учителя, и, когда он протя-

нул ему руку, учитель нагнулся и поцеловал ее. Это очень растрогало Хейфеца, он обнял своего учителя и расцеловал его. Об этом впоследствии рассказала дочь учителя.

С оркестром Хейфец исполнил три скрипичных концерта: Бетховена, Брамса и Чайковского. Дирижировал А. В. Гаук. Рассказать о его игре не представляется возможным. Есть такая поговорка: „Лучше один раз увидеть, чем 100 раз услышать" В данном случае – наоборот: это надо было хотя бы один раз услышать, чтобы оценить это мастерство.

Но тем не менее, мнения профессионалов-музыкантов тогда разделились на „полякинцев", т. е. тех, кто больше поклонялся Полякину, и на поклонников Яши Хейфеца. Конечно, оба они были из ряда вон выдающиеся скрипачи, и трудно безошибочно отдать одному из них пальму первенства.

После второго концерта повторилось то же самое паломничество публики в Голубую гостиную, но никто не смог пройти к Хейфецу, за исключением Мирона Полякина. Он попросту отодвинул руку менеджера, которой тот держал дверь, сказал ему пару слов по-английски, и, пока тот ошарашенный стоял, Полякин открыл дверь и прошел. Встреча была бурной: они бросились друг к другу в объятия и дали волю своим воспоминаниям, ведь их связывала многолетняя дружба, они вместе учились в Консерватории у Ауэра. Вспоминали Глазунова, добродушнейшего Лядова, который был их учителем по гармонии. Вспоминали и Америку, и американского менеджера, о котором Полякин не мог спокойно говорить.

Закончил свои гастроли в Ленинграде Я. Хейфец выступлением (бесплатным) в Консерватории, где он дал концерт для студентов и педагогов. Обычно такие концерты состоялись в Малом зале Консерватории. Но на сей раз количество желающих попасть на этот концерт было так велико, что его устроили в Большом зале Консерватории. После окончания концерта на сцену вышел проректор Консерватории А.Оссовский и в торжественной обстановке вручил Хейфецу диплом об окончании Ленинградской Консерватории (которую Хейфец не успел окончить в связи с выездом из Рос-

сии). Затем Хейфец был приглашен „на чашку чая" в кабинет директора Консерватории, в котором тогда уже, к сожалению, не было А. Глазунова. На этой встрече присутствовали также Мирон Полякин, профессор Консерватории Ионес Романович Налбандян (в прошлом ученик Ауэра, а затем его ассистент), молодые профессора Ю. И. Эйдлин, В. Шер и многие другие. Встреча эта была исключительно теплой, радушной и несомненно была Хейфецу очень приятной.

К сожалению, эти гастроли великого скрипача в Ленинграде были единственными. После Ленинграда Хейфец так же триумфально выступил в Москве, и больше он никогда в Советский Союз не приезжал.

Вскоре после Хейфеца на гастроли приехал еще один замечательный скрипач – *Ефрем Цимбалист,* также один из любимейших учеников Ауэра. Он занимался у Л. Ауэра до Хейфеца и Полякина и к тому времени, как эти две будущие знаменитости поступили в этот класс, Цимбалист был уже прославленным гастролирующим скрипачом. Его концерты принесли всемирную славу его педагогу, давшему впоследствии целую плеяду скрипачей мирового класса. Интересно отметить тот факт, что выступления этой выдающейся „тройки' – Полякина, Хейфеца и Цимбалиста – были столь различны и каждое по-своему на таком высочайшем уровне, что трудно было представить себе, что все они – ученики одной школы, питомцы одного педагога. Каждый из них был неповторим в своей творческой индивидуальности. Игра Я. Хейфеца была классически строгая, невероятно возвышенная и, в то же время, полна благородной страстности. Полной противоположностью была горячая, порывистая и вместе с тем глубоко поэтичная игра Полякина. Игра Цимбалиста была сдержанно-классической, но была очень отлична от игры Хейфеца. Если бы его выступления были до Хейфеца, то несомненно, они произвели бы более яркое впечатление. После Хейфеца публика долго не могла прийти в себя и, естественно, что все последующие концерты в течение какого-то времени претерпевали „утечку" в смысле восприятия и успеха. В этом смысле, можно сказать, Цимбалисту не повезло. Но, тем не менее, его выступления

прошли с большим успехом и были оценены публикой и музыкантами должным образом. Особое, неизгладимое впечатление произвело исполнение Е. Цимбалистом в собственной транскрипции Фантазии на темы из оперы Римского-Корсакова „Золотой петушок" и „Мазурка" Шопена. Успех после исполнения этих произведений был огромный, и на другой день после конценрта все имеющиеся в продаже экземпляры этих произведений в нотных магазинах были распроданы. Эти произведения с тех пор постоянно звучали в скрипичных классах Консерватории и прочно вошли в репертуар всех концертирующих скрипачей.

Выступала с концертами в Ленинграде замечательная скрипачка *Альма Мооди.* Я не могу обстоятельно рассказать о ее выступлении, многое позабыл, но что запомнилось мне – это невероятная вдохновенность ее игры, которая не могла оставить равнодушным ни одного, кто только ее слышал. Характерно, что, будучи внешне весьма непривлекательной, она во время игры озврялась таким внутренним светом, лицо ее становилось таким одухотворенным, что от нее нельзя было оторвать глаз. Исполняла она концерт Брамса.

Приезжавший тогда с концертами молодой скрипач *Куленкампф* особого впечатление в то время не произвел. Но совсем недавно, уже здесь, в Нью-Йорке, я как-то дома по приемнику услышал скрипичный концерт Глазунова в отличнейшем исполнении. Мне показалось, что это играет Я. Хейфец. Каково же было мое удивление, когда по окончании диктор объявил, что исполнял его Куленкампф. Я тотчас же вспомнил о его выступлении в Ленинграде и, сопоставив эти два полярных впечатления, был приятно удивлен той метаморфохой, что сделало время с этим скрипачом.

Вспоминаются мне концерты еще одного, весьма интересного, но не столь известного скрипача, *Адольфа Буша.* Это был немецкий скрипач, брат довольно известного дирижера Фрица Буша.

К его предстоящим выступлениям все отнеслись довольно спокойно. О всех крупнейших скрипачах, выступающих в различных странах мира, мы, музыканты, обычно были

информированы, а следовательно, в какой-то степени и публика. Это имя для всех нас было неизвестным и тем радостнее было всеобщее восприятие выступлений этого скрипача и реакция на них. В одном концерте он исполнил сонаты совершенно тогда неизвестного немецкого композитора Макса Регера. Впечатление от услышанного было невероятным: это был Бах XX века! Замечательная музыка, невероятно трудноисполнимая из-за сложнейшей полифонии, была исполнена с огромным мастерством. На втором концерте он сыграл с оркестром концерт Регера, также выдающееся произведение для скрипки с оркестром и также великолепно исполненное. Этот композитор тогда для нас был впервые узнанным и очень высоко оцененным. Было очень приятно, что огромный репертуар, которым владел оркестр Ленинградской Филармонии, пополнился таким шедевром современной музыки, и поэтому выступление этого скрипача оставило после себя большой резонанс. За всю мою многолетнюю музыкальную деятельность мне больше не довелось услышать нечто подобное. По-видимому, трудность исполнения этой музыки столь велика, что мало кто из исполнителей может себе позволить такую „роскошь" публично исполнять эти произведения. Тем более высоко я теперь оцениваю эти концерты Адольфа Буша.

Огромной популярностью во всем мире пользовался скрипач *Бронислав Губерман.* В Ленинграде с концертами он выступил примерно в сезоне 1926-1927 гг. В то время он был уже старым человеком, но это не влияло на его игру: она была превосходна. Особенно запомнился мне в его исполнении Скрипичный концерт Мендельсона, который он исполнил почему-то в своем сольном концерте, под аккомпанемент рояля. Но это нисколько не снизило впечатления от его исполнения. Мне это запомнилось на всю жизнь. Исполнение его было в высшей степени романтичным. Это был поэт на скрипке. Вторую часть он сыграл так, что весь зал буквально замер, казалось, что никто не дышит. Звук его был такой непередаваемой красоты, что превосходил человеческий голос. И это он сохранил, несмотря на весьма преклонный возраст. Так же тонко и лирично он сыграл пе-

реход к финалу, а в финале он взял темп значительно спокойнее того, к которому мы привыкли, но зато четкость игры была такая, что казалось, будто он играет в огромном темпе. Финал был исполнен бравурно и с большим блеском. На „бис" он сыграл такое количество пьес, что по существу это было 3-е отделение концерта.

Имя французского скрипача *Жака Тибо* неразрывно связано с именем не менее знаменитого, также французского, пианиста *Альфреда Корто.* Они дали несколько совместных концертов, в которых исполняли, главным образом, сонаты для скрипки и рояля Дебюсси, Франка, Форе. Это были два великих артиста, и их концерты пользовались огромной славой и успехом. К великому сожалению, Жак Тибо рано ушел из жизни: он погиб в авиационной катастрофе во время полета на гастроли в Японию.

Я не могу не присоединить к выступлениям выдающихся скрипачей выступления непревзойденного гитариста *Андрэ Сеговия.* Он был не только блестящим виртуозом-гитаристом, не только выдающимся артистом, но и глубочайшим музыкантом. Он исполнял на гитаре самый сложный скрипичный репертуар, в который входили труднейшие по полифонии сонаты И. С. Баха, а также скрипичные произведения различных композиторов, переделанные им для гитары. Он дал один единственный концерт, но он был незабываем. Он сделал возможным невозможное: его гитара пела, как может петь только смычковый инструмент или голос. Его высокой артистичности очень помогала и его замечательная внешность, он был очень красив, природа одарила его щедро и столь же щедро публика одаривала его любовью и поклонением.

Из гастролировавших в то время виолончелистов запомнились *Рая Гарбузова* и *Энрико Майнарди.* Рая Гарбузова эмигрировала в первые годы революции во Францию и в Россию приезжала только на концерты (в то время это еще разрешалось). Она приезжала всего на несколько концертов, в Ленинграде она дала только сольный концерт, с оркестром она не выступала. В ту пору она была молодая женщина с очень привлекательной внешностью, и игра ее была очень

эмоциональна и задушевна. У нее был красивый певучий звук. Я не могу восстановить в памяти точную программу ее концерта, но выступление ее мне запомнилось, и публика его приняла восторженно.

Майнарди выступил с сольным концертом и с оркестром. В программе было три концерта: Гайдна, Дворжака и Сен-Санса. Это был очень хороший виолончелист, и концерты его прошли с большим успехом, но среди выступавших в то время виолончелистов не было, к сожалению, таких выбающихся исполнителей, какие были среди скрипачей. Самый великий виолончелист нашего времени Пабло Казальс, чья вдохновенная игра покорила слушателей чуть ли не всего мира, в том числе и русских, после революции 1917 г. в Советский Союз не приезжал, так как был ярым противником тоталитарного режима. Так же, как и Тосканини.

Замечательным событием в музыкальной жизни Ленинграда были концерты американской певицы *Мариан Андерсон.* Это была певица уникального дарования: редчайший по красоте тембра и диапазону голос, невероятная культура исполнения и ярчайший артистизм. Трудно сказать, что она исполняла лучше: каждое исполненное ею произведение, будь то классическая ария, или негритянская песня, было шедевром. Невероятное волнение у слушателей вызывал сам по себе ее голос, к тому же она так совершенно владела им, что с легкостью преодолевала любые трудности, и звуковая палитра ее красок была невероятно богата. Успех она имела феноменальный, ее выступления были большим праздником для всех любителей музыки, профессионалов музыкантов и певцов.

Величайший пианист XX века – *Артур Рубинштейн,* один из лучших пианистов мира, гастролировал в Советском Союзе примерно в 1935 году, а затем я слышал его уже в семидесятых годах, когда он был в весьма преклонном возрасте. Все его концерты остались в моей памяти, как шедевры исполнительского фортепианного искусства. Это особый пианист, неповторимый. Его игра отличается тончайшей нюансировкой, невероятным колористическим богатством красок, техническим мастерством, которое абсолютно не ощущается

как цель, а только как средство для наиболее выразительного исполнения. Он романтик-импрессионист, за роялем он вдохновенный поэт. Его импрессионизм чувствуется и в исполнении Шопена и Листа, но более ярко он проявляется в произведениях Дебюсси и Равеля, которые он играет неповторимо! И в то же время он изумительно сыграл концерт Брамса, в котором романтизм совсем иного, более симфонического, плана.

А. Рубинштейн впервые ознакомил ленинградских слушателей с фортепианным концертом Дариуса Мийо. Исполнял он также несколько прелюдий Шостаковича, а также транскрипции „Половецких плясок" из оперы Бородина „Князь Игорь" и „Увертюры" из оперы Бизе „Кармен", которые очень талантливо были переложены для рояля ленинградским пианистом Александром Каменским.

Примерно в этой же время состоялись концерты польской певицы *Евы Бандровской-Турской.* Это были концерты невероятной художественной ценности. Блистательный по красоте голос „колоратурное сопрано", не знающая трудностей техника владения этим голосом, редчайшая виртуозность, – все это было достоянием этой замечательной певицы. Программы ее концертов включали произведения мировой вокальной литературы, начиная с композиторов XVI века и до современности: Гретри, Шуберт, Чайковский, Мейербер, Россини, Тома и др. Но несмотря на такой репертуарный диапазон, все же ее дарование было лирическим. Все исполняемые ею произведения всегда были освящены огромным внутренним талантом и редкой душевной теплотой. Исполнение ее было совершенным, с невероятной легкостью она исполняла сложнейшие каденции, сохраняя идеальную интонационную чистоту без поддержки фортепиано. Казалось, она совершенно не испытывала физической усталости и вещи, исполненные на „бис", составляли полноценное 3-е отделение. Концерты ее проходили триумфально, зал не мог вместить всех желающих попасть, и каждый ее приезд был подлинным праздником. Во время второй мировой войны она оказалась в оккупированной фашистами Польше. За то, что она отказывалась петь для оккупантов, ее принудили

работать официанткой в ресторане, который обслуживал гитлеровских офицеров. После войны она снова приезжала на концерты в Ленинград, но, конечно, после всего пережитого, да и возраст уже был иной, не было той виртуозности, того блеска в ее исполнении, однако сохранилось огромное исполнительское обаяние, мастерское владение голосом и огромная культура, которая чувствовалась в каждом исполняемом произведении.

А теперь я хочу вернуться снова к тридцатым годам. Это было время, когда в музыкальную жизнь Советского Союза могучим потоком начало вливаться поколение молодых советских исполнителей. Все новые и новые имена привлекали к себе внимание слушателей и музыкантов. Этих имен было очень много, большинство из них в дальнейшем получило мировое признание, а некоторые из них здравствуют и концертируют и поныне.

В конце двадцатых – начале тридцатых годов начинает свою концертную деятельность один из выдающихся деятелей советского музыкального искусства, впоследствии один из самых лучших педагогов, *Генрих Густавович Нейгауз.* Это был высокоодаренный пианист и глубокий музыкант. Но концерты его были не всегда равноценными. Это был человек с чрезвычайно повышенной эмоциональностью, и это очень сказывалось на его игре: так же, как он легко „воспламенялся", он столь же быстро „угасал". Бывали у него выдающиеся выступления. Его техника была полностью подчинена только музыкальным задачам, и в этом плане незабываемое впечатление оставило исполнение им A-dur-ного концерта Листа, который он сыграл блистательно. Он был учеником Годовского, и игра его отличалась невероятной красотой звука, богатством тембровой окраски. Г. Нейгауз давал также сольные концерты, исполняя произведения классиков, романтиков и импрессионистов. Но все же основная творческая жизнь Нейгауза прошла не на концертной эстраде, а на педагогическом поприще. Он воспитал целую плеяду выдающихся пианистов-исполнителей.

Таким же величайшим педагогом в Ленинградской Консерватории был *Леонид Владимирович Николаев.* Доста-

точно назвать такие четыре имени, как Шостакович, Софроницкий, Юдина и Перельман, чтобы оценить значимость и ценность педагогической работы Л. В. Николаева.

Мария Вениаминовна Юдина была пианисткой особого дарования. Ее исполнительство было очень ярким, самобытным и в высшей степени артистичным. Все эти качества ее музыкальной одаренности находились в полном противоречии с ее внешностью. Она была крещеная еврейка, и это никак не было связано с конъюнктурными соображениями. Это было сделано только по убеждению. Она была очень набожна. Внешность ее была также необычна: ее никак нельзя было назвать красивой, но лицо ее было озарено какой-то внутренней, духовной красотой. Она всегда была одета в бесформенное черное платье, похожее на сутану. На эстраду она выходила всегда с опущенными в пол глазами и немного наклоненной вниз головой. Руки у нее были большие, сильные, и игра ее была мужская. У нее был отличный аппарат, и никогда в ее исполнении не чувствовалось ни малейшего преодоления каких-либо технических трудностей. У нее все получалось, как она того хотела, как она чувствовала. А хотела и чувствовала она часто вопреки всему тому, что было принято, особенно в исполнении классики. Исполняла она только классику и современную музыку. Ее много упрекали за те „вольности", что она позволяла себе, исполняя классические произведения. Но игра ее была так талантлива, так вдохновенна, что всегда убеждала в правоте ее толкования. Она никогда не оставляла слушателей равнодушными, в ее игре была невероятный магнетизм, который притягивал к себе, и поэтому у нее было огромное количество поклонников ее таланта не только среди массы слушателей, но и среди музыкантов. С оркестром она исполняла концерты Бетховена, причем IV и V она играла незабываемо. В сольных концертах она играла сонаты Бетховена, его вариации, очень много играла Баха, Скарлатти, Палестрину и ультрасовременную музыку – сонаты Стравинского, Хиндемита, Кшенека, Альбана, Берга, Шостаковича, Прокофьева, Б. Бартока, Мессиана и пр. Это были произведения невероятно сложные для восприятия, а тем более

трудно было себе представить, сколько труда она затрачивала, чтобы выучить все это и донести до слушателя...

Надо сказать, что у нее бывали провалы в памяти, и, исполняя с оркестром концерты Бетховена, нам приходилось часто ее „ловить", так ловко и незаметно она пропускала целые музыкальные куски из-за провалов в памяти. Но как бы там ни было, она была безусловно высокоодаренной пианисткой, и в истории советского пианизма ее имя занимает почетное место с полным на то правом. Всю свою жизнь она посвятила музыке и жила только ею, отказавшись от всех мирских радостей, никогда не имея семьи и живя в предельной скромности, отдавая большую часть своих заработков в помощь больным, одиноким, нуждающимся.

По всему складу своего дарования полярной противоположностью М. В. Юдиной был пианист *Владимир Софроницкий,* также ученик Л. В. Николаева. Это был тончайший художник и проникновеннейший музыкант. Техника звука, педализация, использование тембральных возможностей рояля были у него на особой высоте. Он удивительно чувствовал особенности каждого исполняемого им композитора и удивительно умел это донести до слушателей своим исполнением. Но при всем том, как он умел переключиться на мысли и чувства исполняемого композитора, он имел очень яркую исполнительскую индивидуальность. Он считается непревзойденным исполнителем Скрябина, и он, действительно, очень любил этого композитора и играл все, написанное им для рояля, но он исполнял также много Метнера, Прокофьева, Шумана. Игра его отличалась повышенной эмоциональностью, которая его подчас чрезмерно „захлестывала". Он играл только сольные концерты. Один единственный раз, насколько я помню, он выступил с фортепианным концертом Скрябина, и это его выступление с оркестром было последним во всей его творческой жизни, так это было трудно для него и так это было трудно для такого оркестра, каким был оркестр Ленинградской Филармонии под управлением Фрица Штидри. „Рубато" Софроницкого было таким изменчивым, что аккомпанировать ему не мог даже Штидри. Софроницкий играл концерт великолепно, но совершенно

импровизационно. Только благодаря огромному опыту Штидри, его такту и выдержанности этот концерт был исполнен. Софроницкий никогда ничего не играл два раза одинаково и никогда нельзя было предугадать его музыкальные намерения, настолько он находился в плену у собственных эмоций. Но это был высокоодаренный артист, неповторимый в своей яркой индивидуальности.

Натан Ефимович Перельман, ныне здравствующий профессор Ленинградской Консерватории, также был учеником проф. Л. В Николаева. Я учился с ним в одно время и потому весь его творческий путь, начиная со студенческих лет и по сию пору, прошел на моих глазах. Перельман – отличный пианист, очень тонкий художник и очень умный музыкант. Несмотря на то, что он почти всю свою жизнь посвятил педагогике, он прежде всего отличный исполнитель. Его артистизм присущ ему, как неотъемлемое качество: он артист не только, когда он на эстраде дает свой концерт, он артист на каждом уроке, на каждом показе. Притом всегда вдохновенный артист. Игра его отличается удивительной изысканностью, тонким вкусом. Техника его игры всегда подчинена только художественным задачам, и он всячески протестовал против все нарастающего увлечения темпами молодых исполнителей, что явно отрицательно сказывается на художественном качестве исполнения. Его репертуарный диапазон был достаточно велик: он играл отлично и классику, и романтиков, и современную музыку. Мне больше всего нравится в его исполнении Шуберт, Шуман, Шопен. Должен сказать, что я слышал его выступление по телевизору незадолго до моего отъезда, в 1979 году, и это было так же отлично, как и в те далекие годы, о которых я вспоминаю.

Дм. Дм. Шостакович, если бы не стал выдающимся композитором, то наверняка стал бы выдающимся пианистом. Его пианистическая одаренность проявилась еще в пору его юности, он был участником Конкурса им. Ф. Шопена в Варшаве в 1927 году, на котором 1-ю премию получил Лев Оборин. Шостакович много выступал с исполнением собственных произведений, и это, естественно, представляло особый интерес.

Лев Оборин, один из первых лауреатов того времени, ученик профессора Московской Консерватории Игумнова. По складу своего дарования Л. Оборин был романтик, он тонко и вдохновенно играл Шопена, главным образом, но он также исполнял Метнера, Скрябина и современных композиторов как советских, так и западных. Очень много выступал Лев Оборин с исполнением трио вместе с Ойстрахом и Кнушевицким.

Нет возможности перечислить все имена выступавших в то время солистов, их было огромное количество, я пишу о тех, чьи выступления наиболее ярко остались в памяти. Так, я не могу не вспомнить о начинавшей в ту пору свою пианистическую концертную деятельность пианистке *Марии Гринберг.* Была она ученицей Ф. М. Блуменфельда. Она не была удостоена премии ни на одном конкурсе, и это, естественно, очень осложнило ее артистический путь. Но тем не менее, она смогла преодолеть все эти тернии и завоевать к своей игре любовь и признание взыскательной части публики. Отличная пианистка, глубокий музыкант и большой художник, исполнявшая пьесы и классиков, и романтиков, она заняла отличное положение в числе лучших советских пианистов. Она много играла фортепианных концертов с оркестром и всегда с большим успехом и признанием у публики и у музыкантов.

Имя *Давида Ойстраха* известно всему цивилизованному миру. О нем написано много книг и монографий, и его исполнительское искусство еще свежо в памяти нынешнего поколения любителей музыки. Поэтому нет смысла рассказывать о его концертной деятельности последних лет его жизни. Я помню его первые выступления на большой эстраде, самое начало его концертной деятельности. Его первым и главным педагогом был П. С. Столярский, который с самого начала занятий с пятилетним мальчиком распознал в нем большое дарование. Путь его в Большое искусство не был легким. Его первое выступление в Ленинграде состоялось в 1927 году. Он исполнил с оркестром под управлением Малько Скрипичный концерт Чайковского. Тогда еще трудно было с уверенностью сказать, что из него получится такой боль-

шой скрипач. Безусловно, чувствовались его отличные данные, но исполнительски он был довольно скован и суховат. Он еще не „раскрылся", и поэтому впечатления не произвел. Но каждый его последующий приезд свидетельствовал о его неизменном художественном росте. Его искусство расцветало в игре, которая с каждым днем становилась более зрелой и приносила ему признание и популярность.

В те годы постоянным его творческим спутником был замечательный пианист *Всеволод Топилин.* В. Топилин был высокоодаренный пианист, выдающийся аккомпаниатор и ансамблист. Пожалуй, в начале их совместной деятельности Топилин был в этом дуэте более зрелым музыкантом, нежели Ойстрах, и годы работы и общения с Топилиным, безусловно, очень способствовали художественному становлению Д. Ойстраха. Невозможно осознать, что этот выдающийся музыкант и человек редкого душевного обаяния большую часть своей жизни провел в советских лагерях строгого режима. Вместо того, чтобы сохранить эту драгоценную жемчужину для советского искусства, его отправили на фронт во время войны с фашизмом. Он попал в окружение и за это был впоследствии сослан в один из лагерей. Это была огромная потеря для Ойстраха. Никогда больше за все последующие годы его концертной деятельности не было у него подобного пианиста.

Ойстрах был человеком очень разносторонним. Он никогда не занимался исключительно скрипкой, был очень любознательным и проявлял большой интерес и к литературе, к театру, к технике, спорту, много времени проводил за шахматной доской. Его отличные природные данные в сочетании с большой организованностью и постоянным трудом над своим усовершенствованием способствовали тому, что все грани его таланта были одинаково отшлифованы и ни одна из них не доминировала над остальными. Чем дальше, тем игра становилась совершеннее, он всегда был очень требователен к себе и никогда не был во власти стихийности, каких-то случайностей, настроения и т. п.

Ойстрах вел огромную педагогическую работу, и его известность как педагога была не меньше его артистической.

Безусловно, его трудовой режим не укладывался ни в какие рамки нормальной жизни. Он по существу трудился почти без отдыха, так как любая педагогическая работа в Союзе имеет огромную нагрузку в виде всяких методических совещаний, всевозможных собраний по любому поводу, прослушиваний, отчетов, экзаменов. К тому же он был членом партии, а это также налагает большие общественные обязанности, партийные собрания.

Все вместе взятое исподволь подтачивало его состояние здоровья. В один из его приездов на гастроли в Ленинград с ним случился инфаркт. Ну, а затем, спустя несколько лет, во время его пребывания в Голландии, с ним случился второй инфаркт, от которого он там умер в 1974 году, в возрасте 66 лет. Конечно, он мог бы еще жить и радовать своим высоким искусством замечательного скрипача, а в последние годы и дирижера. Несомненно, его безвременная кончина была вызвана не только физической перегрузкой, но и нервным стрессом. Как мне рассказывали, он был вынужден (в силу занимаемого им положения и его принадлежности к коммунистической партии) поставить свою подпись под омерзительным письмом ЦК партии об академике А. Сахарове, как об „изменнике Родины". Он не мог это письмо не подписать, так же, как вынуждены были это сделать многие другие выдающиеся деятели искусства и науки, и в то же время его человеческая порядочность и совесть активно этому противились. Это стоило ему слишком много здоровья, а подобные отрицательные эмоции не проходят бесследно для человека в таком возрасте, да к тому же перенесшему уже инфаркт.

В недавно опубликованной в Иерусалиме книге ученика и личного друга Д. Ойстраха – Якова Сорокера („Давид Ойстрах") в конце книги собраны высказывания выдающихся музыкальных деятелей об Ойстрахе. Все они абсолютно единодушны в своей оценке этого человека, все они пишут о нем, как о великом скрипаче и человеке редкой доброты, невероятной скромности и большой душевной чистоты.

Не менее знаменит *Эмиль Гилельс,* также родившийся в Одессе, в этом прославленном городе музыкальных дарова-

ний. Здесь он и учился у профессора Одесской Консерватории Берты Михайловны Рейнгбальд. Его необычайное музыкальное дарование проявилось еще в ранние годы. Его музыкальный талант значительно опережал общее развитие его интеллекта. Еще будучи по существу мальчиком, в возрасте 16 лет он прославился, как пианист, получив 1-ю премию на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Это был его первый успех, но это был и триумфальный успех. О нем сразу же заговорили, как о выдающемся явлении. Его выступление на этом конкурсе было подобно фейерверку. Пианистические возможности у него были феноменальны, для него не существовало технических трудностей. На этом конкурсе он оказался не только первым, но и лучшим. И судьи этого конкурса, и слушатели были абсолютно единодушны в своем порыве восхищения. Особенно запомнилось исполнение им Фантазии Листа на темы из оперы Моцарта „Свадьба Фигаро" которой он завершал свое выступление на конкурсе.

Безусловно, в то время, когда он был еще совсем юным, его виртуозность превалировала в его исполнительстве. Его первое выступление в Большом зале Филармонии также прошло с огромным успехом, особенно после исполнения им „Испанской рапсодии" Листа. Это его первое выступление в этом зале было для него особенно волнительным: ведь здесь выступали Лист и Антон Рубинштейн, Рахманинов и Скрябин, да и сам зал, величавый, как храм, все это вместе взятое вызывало благоговейный страх. И несмотря на все это, юноша-Гилельс сумел преодолеть всю сложность своих эмоций и сразу же завоевал популярность и славу у ленинградской публики. С тех пор он стал неизменным концертантом на этой эстраде.

С оркестром Ленинградской Филармонии он сыграл массу концертов композиторов – классиков, романтиков, советских и современных зарубежных. Так что весь его творческий путь с юношеского возраста́ прошел на моих глазах, и очень ценным является тот факт, что по мере того, как он мужал, он осознавал, что путь подлинного художника, взыскательного артиста требует постоянной титанической ра-

боты над самоусовершенствованием и углублением своих знаний и возможностей.

С годами к нему пришла и творческая зрелость, увлечение виртуозностью сменилось задачами глубокого проникновения в замысел и стиль исполняемого произведения. И поныне его приезды в Ленинград собирают огромное количество поклонников его таланта, да я думаю, что это не только в Ленинграде.

Пожалуй, не менее одаренной была родная сестра Э. Гилельса – *Елизавета Гилельс.* Она была ученицей П. С. Столярского, благодаря которому Одесса стала в то время буквально скрипичной Меккой.

Одновременно с ней учился также весьма одаренный мальчик – *Миша Фихтенгольц.* Они были почти ровесниками, и с детства их музыкальная одаренность была многообещающей. Их выступления с сольными программами сразу же обратили на себя внимание музыкантов и слушателей. Оба они стали лауреатами Международного конкурса в Брюсселе им. Изаи. Оба были очень многообещающими скрипачами и оба довольно рано почему-то предпочли концертной деятельности педагогическую, что в такие молодые годы бывает чрезвычайно редко. Сравнивая выступления того времени Эмиля и Елизаветы Гилельс, я более высоко ценил игру Елизаветы. Эмиль поражал виртуозностью, но его игра не затрагивала струны моего сердца. Напротив того, игра Лизы была согрета большим внутренним теплом и вдохновением и тем досаднее прекращение ею артистической деятельности.

В связи с фамилией Гилельсов не могу не упомянуть об очень талантливой, в то время блиставшей звездочке *Розе Тамаркиной,* которая была первой женой Э. Гилельса и которая безвременно ушла из жизни в расцвете молодости и таланта.

Но, пожалуй, я не ошибусь в своей оценке, если назову самого одаренного из всей этой плеяды молодых дарований – *Бориса Гольдштейна.* Это был настоящий вункеркинд, и в детском возрасте он блистал, как зрелый исполнитель. Он был лауреатом многих конкурсов: всесоюзного и двух

международных. Я его услышал впервые в Ленинграде на всесоюзном конкурсе. Он исполнил тогда труднейший скрипичный концерт Генрика Венявского fis-moll. Его игра всех буквально потрясла. С невероятной легкостью он преодолел все технические трудности в этом сложнейшем концерте, и в игре его было столько огня и страстности, что трудно было себе представить, откуда это у такого мальчика. С таким же блеском он исполнил 22-й концерт Виотти. Мы слышали о том, что у профессора Абрама Ильича Ямпольского занимается „чудо-ребенок", но подобного себе никто представить не мог, к тому же он еще играл на „трехчетвертной" скрипке (детский размер скрипки). Он занял одно из первых мест на конкурсе им. Венявского в Варшаве, а затем также успешно выступал на международном конкурсе в Брюсселе им. Изаи. В настоящее время он живет в Западной Германии и как будто бы занимается и педагогикой и концертной деятельностью.

Говоря об исполнителях-солистах, чья творческая жизнь начиналась в тридцатых годах, нельзя не вспомнить о замечательном коллективе, созданном в конце двадцатых годов и прожившем почти полувековую творческую жизнь – о *Квартете им. А. Глазунова.* „Душой" этого квартета был замечательный скрипач *И. Е. Лукашевский.* У него был необычной красоты звук, очень мягкого, нежного тембра и в то же время очень сочный. Игра его отличалась редкой задушевностью и теплотой (что было очень характерно и для его человеческих качеств).

„Головой" квартета был альтист *А. М. Рывкин,* отличный альтист и большой, многознающий музыкант. Отлично, также очень мягко и певуче звучала виолончель *Могилевского.* Вторую скрипку исполнял *Печников,* но он не долго проработал в этом коллективе, впоследствии это место занял очень хороший скрипач и педагог *Григорий Гинзбург.* В ансамбле этот квартет звучал подобно оркестру.

Этот творческий коллектив со временем сформировался в известнейший в мире квартет, который с огромным успехом гастролировал по очень многим странам Европы. Они смогли добиться удивительного художественного единства

и подлинных вершин исполнительского искусства, о чем свидетельствовала отечественная и зарубежная пресса того времени. Во время войны 1941 г. этот квартет вместе с оркестром Ленинградской Филармонии был эвакуирован в Новосибирск, где продолжал большую концертную деятельность.

К этим же годам относится начало концертной деятельности пианиста *Павла Серебрякова.* Он был также учеником Л. В. Николаева и великолепно овладел николаевской пианистической школой. И это, пожалуй, то единственное, о чем можно сказать в связи с его игрой. Обладая хорошими от природы техническими данными и получив от Николаева отличную школу, он чрезмерно увлекался виртуозностью фортепианной игры в ущерб художественному выражению, а подчас и вопреки хорошему вкусу. Будучи студентом Ленинградской Консерватории, он проявил огромную активность в комсомольской работе и это определило его будущее. Вся его музыкальная карьера была направляема партийными „верхами", и он, совершенно того не заслуживая, был награжден всевозможными званиями и был всячески обласкан. Наряду с концертной деятельностью он получил звание профессора в Ленинградской Консерватории, затем получил кафедру и, в конце концов, был назначен директором этой Консерватории.

В результате многолетней педагогической работы он не выпустил из своего класса ни одного настоящего пианиста, а директорство его постепенно привело Ленинградскую Консерваторию к полному развалу. Это был типичный советский работник, неуклонно выполнявший все постановления партии и правительства, и последние годы своей работы он был окружен недоброжелательностью всего педагогического коллектива. Окончил он свой жизненный путь бесславно, все его друзья и коллеги от него отвернулись.

Вслед за перечисленными мною наиболее известными пианистами и скрипачами конца двадцатых годов и первой половины тридцатых годов, в конце тридцатых годов появилась новая плеяда высокоодаренной музыкальной молодежи, которая своим высоким исполнительским мастерством

покорила слушателей многих стран и континентов. Это – пианисты Яков Флиер, Яков Зак, Святослав Рихтер, Белла Давидович; скрипачи – Юлиан Ситковецкий, Леонид Коган, Михаил Вайман и Борис Гутников; виолончелисты – Мстислав Ростропович и Даниил Шафран. Перечисленные мною имена – это далеко не полный список исполнителей, начавших свою творческую деятельность в предвоенные годы. Это имена наиболее известных, прославленных музыкантов, чья творческая жизнь в основном относится к послевоенному периоду, а у некоторых из перечисленных продолжается и поныне.

Яков Флиер был очень одаренным пианистом, тонким музыкантом. Он окончил Московскую Консерваторию у проф. Игумнова, был лауреатом всесоюзного конкурса в Ленинграде (1-я премия), затем он получил 1-ю премию на международном конкурсе в Вене в 1936 году и лауреат конкурса в Брюсселе. Флиер активно занимался концертной деятельностью, неоднократно и с большим успехом выступал и с нашим оркестром, но травма руки помешала ему продолжить столь успешно начатую концертную деятельность, и он занялся педагогической работой. Будучи много лет профессором Московской Консерватории, он выпестовал много талантливых молодых пианистов, лауреатов всесоюзных и международных конкурсов. Среди них пианисты Лев Власенко, Виктория Постникова, Владимир Фельцман, Марк Зельцер и Белла Давидович, живущая в настоящее время в Нью-Йорке и покорившая своей игрой многочисленную аудиторию слушателей в Америке и в Европе.

Превосходным пианистом и замечательным педагогом был *Яков Зак.* Его концертная деятельность была на редкость обширной: он объездил чуть ли не весь мир, несколько раз бывал в Америке. Это был широко и всесторонне образованный пианист и музыкант. Его репертуар был огромен. Он был одним из интереснейших интерпретаторов Бетховена, очень много играл Шуберта, а исполнение им обоих концертов Брамса было невероятно масштабным. Затем он был признанным исполнителем Шопена и на 3-ем международном конкурсе им. Фр. Шопена в Варшаве

он стал победителем конкурса, завоевав 1-ю премию. Игра его отличалась яркой творческой индивидуальностью и артистизмом. Особенно покоряла его изысканная звуковая палитра. Помимо классики, он очень много исполнял произведения современных композиторов как зарубежных, так и советских. С нашим оркестром Я. Зак сыграл очень много фортепианных концертов и зачастую бывал их первым исполнителем. Он был первым исполнителем с нашим оркестром вариаций Рахманинова на тему Паганини. Из его пианистической школы вышло много отличных пианистов, в их числе *Николай Петров* и замечательная пианистка *Элисо Вирсаладзе.*

Святослав Рихтер – пианист необычайного дарования, глубочайший мыслитель, философ в музыке и вместе с тем ярчайший артистический талант! Рихтер самобытен и неповторим, и имя его может быть названо наряду с самыми выдающимися пианистами современности. Его концерты в Ленинграде всегда были подлинным событием, праздником. Его репертуар огромен, и я затрудняюсь что-либо выделить в его исполнении. Это художник грандиозного масштаба, серьезнейший музыкант и толкователь, которому все удается в равной степени: Бах, Бетховен, Шуман, Шуберт, Брамс, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, огромная фортепианная литература композиторов XX в. Рихтер неоднократно выступал с нашим оркестром, и его выступления всегда были радостным событием не только для публики, но и для нас, музыкантов.

Но что интересно отметить: этот могучий талант попробовал как-то стать за дирижерский пульт, и вынужден был отказаться от мысли стать дирижером. Казалось, что у него для этого есть все данные – огромная эрудиция, глубокие музыкальные познания, безупречный вкус, ярчайший артистизм и темперамент, но проба себя в качестве дирижера оказалась абсолютно несостоятельной. Эта проба происходила именно с нашим оркестром. Для всех нас Рихтер был звездой первой величины, и мы с готовностью отдали ему 5 или 6 наших рабочих репетиционных дней, думая, что из него может получиться такой же выдающийся дирижер, каким

он является пианистом. Ему ставили партитуры самых различных композиторов и самых различных музыкальных направлений, дабы он мог проявить себя наиболее ярко. Но ничего из этой затеи не получилось, он сам это почувствовал и отказался от этой, столь увлекательной для многих музыкантов, деятельности.

Этот случай лишь подтверждает ошибочность бытующей мысли, будто дирижером быть легче, нежели инструменталистом. Помимо яркой музыкальной одаренности, от дирижера требуются и особые личные качества, позволяющие руководить творческой деятельностью огромного коллектива. Кроме того, инструменталист может быть только артистом или только педагогом. Мы знаем величайших педагогов, как, например, профессор Столярский, который замечательно учил на скрипке, но никогда сам не выступал. Бывают отличные исполнители, которым не удается педагогическая работа. Тому примером может быть выдающийся скрипач Мирон Полякин, который не мог научить никого, кто хоть в какой-то мере был бы подобен ему. Или М. В. Юдина. А дирижер должен обязательно сочетать в себе оба эти качества: быть и педагогом и исполнителем. Достаточно вспомнить о таких дирижерах, как Э. Клейбер или Отто Клемперер, которые были и выдающимися исполнителями и в той же мере выдающимися педагогами для оркестра. По всей вероятности, этим комплексом Святослав Рихтер не обладал, и потому он только пианист, но такой пианист, про которого говорят „Божий дар".

Среди поколения пианистов сороковых годов сразу же о себе заявила, как об очень ярком даровании совсем молодая в то время пианистка Белла Давидович. Она является тем редким исключением, когда вундеркинд становится впоследствии зрелым артистом, чья творческая зрелость нарастает пропорционально физическому взрослению и продолжает прогрессировать всю ее творческую жизнь, особенно в последние годы, я имею в виду годы жизни в Америке.

Уже в шестилетнем возрасте она проявила яркую музыкальную одаренность. Но ее родители не сделали из этого „сенсации" и дали возможность ее таланту планомерно раз-

виваться, и это сыграло огромную роль в ее формировании как большого художника. По линии матери она происходит из семьи потомственных музыкантов. В годы моей далекой молодости, когда я попал в симфонический оркестр в г. Баку по приглашению Павлова-Арбенина, я работал там вместе с дедушкой Б. Давидович – скрипачом И. М. Ратнером, который был концертмейстером этого оркестра. Все дети в этой семье были профессиональными музыкантами, в том числе и мама Б. Давидович была много лет опытнейшим оперным концертмейстером сначала в Баку,а затем в Москве. Сестра ее, Алла Давидович, также профессиональная пианистка, много лет проработавшая в Большом театре СССР. Это, безусловно, имело огромное значение для правильного музыкального развития вундеркинда.

Окончив в г. Баку музыкальную школу 10-летку, Б. Давидович поступает в Московскую Консерваторию, сначала в класс известнейшего профессора К. Н. Игумнова, а после его смерти – в класс его ученика и ассистента Я. Флиера, у которого кончает Консерваторию, а затем и аспирантуру. На международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в 1949 году Б. Давидович была удостоена 1-й премии.

Уже в это время и затем все последующие годы она много концертирует с большим успехом как в Советском Союзе, так и по странам Европы. Она не только отличная пианистка, она – тонкий художник и ее высокое техническое мастерство никогда не довлеет, оно всегда только служит художественным задачам. Она очень серьезный и вдумчивый музыкант и ее исполнительство всегда отличает безупречный вкус в произведениях самых различных композиторов. Она – общепризнанная шопенистка, но также очаровывает, играя Моцарта, Мендельсона, Шумана, Рахманинова, Гершвина и др. В ее игре есть магнит, всегда притягивающий к себе слушателей. Лучшее доказательство этому – ее успех на американском континенте. Она здесь всего четыре года, а с каким успехом проходят ее концерты! Должен сказать, что я, знающий ее столько лет и по совместным концертам в Союзе, и как постоянный ее слушатель, не могу не отметить ее огромный творческий рост за эти последние годы ее пребывания

в Америке. Я почти не пропускаю ее концерты в Нью-Йорке и неизменно испытываю чувство большой радости и огромного уважения к ней за ее творческую целеустремленность и непрерывное движение вперед.

Сравнивая ее нынешние концерты с теми, что я слышал в Ленинграде, я ощущаю разницу в ее игре в том смысле, что она стала еще более зрелой, более глубокой, и в то же время в ней стало еще больше артистической свободы. По-видимому, этому способствует новая аудитория, огромные масштабы концертной деятельности, а также огромный накопленный опыт.

Такое же впечатление невероятного творческого скачка произвело на меня выступление *Владимира Ашкенази.* Мне не довелось с ним вместе играть, я уже в те годы не работал в Филармонии, но я слышал его в концерте. Он произвел на меня очень хорошее впечатление, но и только... Я хорошо знал его отца, как выдающегося эстрадного пианиста, я знал о сложности его биографии из-за необходимости выехать в Англию к своей семье и больше, пожалуй, ничего не знал. Услышав его здесь с исполнением 4-го концерта Бетховена с Нью-Йоркским оркестром, я был буквально потрясен. Я не мог себе представить ничего подобного! Мне думается, что я не ошибусь в своей оценке, если назову его величайшим пианистом современности.

Говоря о молодых годах Б. Давидович, нельзя не сказать о замечательном скрипаче того времени, который был ее мужем, *Юлиане Ситковецком.* Он был учеником профессора Московской Консерватории А. Ямпольского. Это был скрипач очень яркого дарования. Был лауреатом двух международных конкурсов скрипачей: им. Венявского и им. Королевы Елизаветы в Брюсселе. В нем сочетались отличные виртуозные данные с очень красивым, теплым звуком, игра его всегда была вдохновенной, отличалась ярким артистизмом. Он очень много концертировал как в Советском Союзе, так и за рубежом, всегда с неизменным успехом. Неоднократно выступал он и в Ленинграде с сольными концертами и с симфоническим оркестром. По своим данным он, безусловно, вошел бы в число лучших мировых скрипачей, если

бы безжалостная смерть не вырвала его из жизни в расцвете молодости и таланта. Это была большая потеря не только для советского музыкального искусства.

Он оставил после себя маленького сына, который пошел по стопам отца: *Дмитрий Ситковецкий,* сын Юлиана Ситковецкого и Беллы Давидович, также очень одаренный музыкант, скрипач, живет в настоящее время в Америке и, примерно год назад, стал победителем на международном конкурсе скрипачей им. Крейслера в Вене.

Были два очень одаренных скрипача ленинградской школы – *Михаил Вайман* и *Борис Гутников.* Оба они учились у одного профессора – Ю. И. Эйдлина в Ленинградской Консерватории. Их жизненный и творческий путь был как бы взаимосвязан: вместе учились, были в большой личной дружбе между собой и даже поженились на родных сестрах. Оба были очень одаренными скрипачами, оба были лауреатами нескольких международных конкурсов, оба были представителями Ленинградской скрипичной школы, успешно выступали в Советском Союзе и за рубежом и сочетали огромную концертную деятельность с педагогической в Ленинградской Консерватории.

К большому сожалению, безвременно ушел из жизни Михаил Вайман. Во время гастролей в Европе, переезжая в поезде из одного города в другой, М. Вайман утром был мертв (смерть, аналогичная смерти М. Полякина).

Б. Гутников в настоящее время живет в Ленинграде, много концертирует, в концертах очень много исполняет произведения советских и зарубежных композиторов, часто является их первым исполнителем.

Была в Ленинграде также очень одаренная девочка, скрипачка *Дина Шнайдерман* – ученица проф. Шера. Еще будучи школьницей, она уже проявила яркий комплекс музыкальной одаренности. Композитор Кабалевский ей посвятил свой скрипичный концерт, и она была отличной его первоисполнительницей. Затем она уехала в Болгарию (в связи с тем, что вышла замуж за скрипача Эмила Камиларова, также лауреата международного конкурса). В настоящее время она много и успешно концертирует по городам Европы,

а также занимается педагогической деятельностью в Стокгольме.

В годы моей работы в Филармонии начал свою музыкальную и концертную деятельность выдающийся виолончелист современности *Мстислав Ростропович*. Я не считаю себя вправе писать „воспоминания" о Ростроповиче, ибо в то время он только начинал свою концертную деятельность, сейчас же это – не только выдающийся виолончелист, но и знаменитый дирижер, музыкальный деятель в мировом масштабе, концертирующий по всему миру, прославленный артист. Незабываемо его первое исполнение виолончельного концерта С. Прокофьева с оркестром Ленинградской Филармонии. Многие композиторы современности посвятили ему свои сочинения (Шостакович, Бриттен). Многогранность его творческой одаренности (он также и отличный аккомпаниатор), высокая музыкальная и общая эрудиция, огромный талант, артистичность – все эти качества в комплексе выделяют его в число людей совершенно уникальных. От всей души могу ему пожелать еще многие-многие годы доставлять радость всем, любящим музыку, своим высоким искусством.

Рассказывая о выдающихся русских и советских исполнителях, я не случайно называл имена их педагогов, ибо роль педагога, наставника, руководителя, в формировании и становлении любого артиста невероятно велика. Как часто педагогический труд бывает недостаточно оценен, остается где-то на втором плане еще при жизни того или иного педагога, и вовсе предается забвению с течением времени. А между тем, скольких бы крупных талантов не досчиталась советская скрипичная школа, не будь в Одессе такого выдающегося педагога, каким был П. С. Столярский!

Я полагаю, что еще не одного лауреата могла бы воспитать замечательный педагог Эмиля Гилельса – Берта Михайловна Рейнгольд, если бы так трагически не оборвалась ее жизнь (она покончила жизнь самоубийством, будучи в состоянии глубокой депрессии, не выдержав трудностей послевоенного бытового устройства).

Я полагаю, что в настоящее время мало кто знает, у кого

учился выдающийся пианист нашего века – Владимир Горовиц. Его педагогами были известные в свое время пианисты Владимир Вячеславович Пухальский и Сергей Владимирович Тарновский, а закончил он Киевскую Консерваторию у проф. Феликса Михайловича Блуменфельда, который был также дирижером (он много лет был дирижером в Мариинском театре в Петербурге при Направнике, Шаляпине, Собинове) и незаурядным композитором. В разное время был он профессором Петербургской, Московской и Киевской консерваторий.

Продолжателем замечательной школы Блуменфельда является живущий ныне в Нью-Йорке его бывший ученик и последователь проф. Александр Лазаревич Эдельман, также замечательный педагог. Его сын Сергей Эдельман, который занимался исключительно под руководством отца, в настоящее время является восходящей звездой среди молодых пианистов на американском континенте.

А каких исполнителей дала миру школа Ауэра!

А школы Николаева, Игумнова, Нейгауза!

И в этом плане я не могу не рассказать о выдающемся педагоге, создавшем отличную скрипичную школу и подготовившем рекордное число лауреатов на различных международных конкурсах. Этим педагогом был Юрий Исаевич Янкелевич. Я учился с ним в одно время, и были мы однокурсниками все годы обучения в Ленинградской Консерватории, но занимались мы у разных педагогов. Янкелевич был учеником Ионеса Романовича Налбандяна – бывшего ассистента Ауэра. Со студенческих лет Янкелевич проявлял большой интерес к педагогической работе и после окончания Ленинградской Консерватории поступил в аспирантуру Московской Консерватории к проф. Абраму Ильичу Ямпольскому. В процессе совместной работы проф. Ямпольский обратил внимание на отличные педагогические данные Ю. И. Янкелевича и сделал его своим ассистентом. С тех пор и до последнего дня своей жизни (он умер от неудачной операции в совершенно аналогичной ситуации, какая случилась у дирижера Н. С. Рабиновича) он с невероятной целеустремленностью совершенствовал свое педагогическое мастерство. Его

творческий рост происходил буквально на глазах работавших с ним вместе музыкантов. Он никогда не довольствовался достигнутым: чем больше он учил, тем больше познавал сам и совершенствовал методику своего преподавания. Прежде всего, он был замечательным методистом, он, как никто, умел замечательно технически оснастить ученика: работал над постановкой рук, развитием техники и качеством звука. Его педагогическая популярность так быстро росла, что к нему стали съезжаться таланты со всех концов Советского Союза. Был он человеком очень скромным и сам старался всю жизнь учиться и пополнять свои знания в общении не только с большими музыкантами, но и с учениками. Сам он был предельно организован и это ценнейшее качество воспитывал и в своих учениках. Один из его учеников, затем его ассистент, ныне живущий в Америке и продолжающий здесь его замечательную школу игры на скрипке, лауреат всесоюзного и международного конкурса в Брюсселе Альберт Марков рассказывал мне, как Янкелевич брал учеников к себе домой, а летом вывозил их на дачу, и как тщательно и любовно он следил за их занятиями, в то же время воспитывая в них умение самостоятельно трудиться. Перечислить всех лауреатов – учеников Янкелевича – невозможно, их огромное количество.

Первой яркой звездой, вышедшей из школы Янкелевича, была замечательная скрипачка Нелли Школьникова, которая получила Золотую медаль на международном конкурсе в Париже. После многих лет огромной и весьма успешной концертной деятельности в Советском Союзе и за рубежом она во время своих последних гастролей по Европе (в конце 1982 г.) попросила политическое убежище в Западной Германии и, перейдя на положение невозвращенца, осталась навсегда на Западе.

Затем, как я уже сказал, на всесоюзном конкурсе и на международном конкурсе в Брюсселе золотой медали был удостоен скрипач Альберт Марков. Первую премию на конкурсе им. П. И. Чайковского получил Виктор Третьяков. На двух конкурсах в Монреале дважды первые премии получили ученики Янкелевича Владимир Спиваков и Владимир

Ланцман. Ирина Бочкова получила первую премию в Париже, Григорий Жислин – в Генуе. Кроме того, Юрий Исаевич воспитал много отличных скрипачей, работающих в крупнейших оркестрах страны, и педагогов. В настоящее время многие из его бывших учеников эмигрировали и работают в разных странах. Так, например, один из его учеников – Лев Лазарев, отличный скрипач, много лет проработавший в Государственном симфоническом оркестре СССР в группе первых скрипок, в настоящее время принят по конкурсу в Венский симфонический оркестр и вместе с семьей переехал на постоянное жительство в Вену. В Израиле живет и работает прекрасный педагог-методист, ученик и ассистент Янкелевича – Феликс Андриевский, много лет проработавший в тесном контакте с Янкелевичем.

Среди лауреатов первой премии на международном конкурсе ученица Янкелевича Дора Шварцберг, ныне живущая и работающая в Западной Германии. В гор. Аугсбург (ФРГ) живет и работает Лидия Дубровская, получившая первую премию в Париже. Золотых медалей были также удостоены Изабелла Петросян и Валерия Вилькер (обе находятся в ФРГ). Медалист Борис Белкин работает в Израиле. На всесоюзном конкурсе первую премию получила Татьяна Гринденко.

Нет возможности перечислить всех золотых медалистов педагога Янкелевича, а сколько у него было лауреатов, получивших не первую премию? Все это свидетельствует о невероятной творческой и педагогической продуктивности выдающегося педагога, каким был Юрий Исаевич Янкелевич. И я полагаю, что не ошибусь в своем предвидении, если назову Альберта Маркова достойным продолжателем его скрипичной школы на американском континенте. Не так давно я присутствовал на концерте учеников класса Альберта Маркова. Участвовавшие в этом концерте дети были разных возрастов, различной степени одаренности, разных темпераментов. Но всех их объединяло одно: они все отлично обучены, они все отличаются хорошей техникой, красивым звуком. А это – залог того, что их дальнейшее музыкальное формирование будет свободно развиваться

и последующий результат будет зависеть от развития их способностей и их трудоспособности.

Наиболее яркое впечатление произвел сын Альберта Маркова – Александр Марков. У этого юного скрипача в перспективе большое будущее. Его игра, помимо отличной технической оснащенности, покоряет ярким артистизмом. На последнем международном конкурсе скрипачей имени Никколо Паганини в Генуе (1982 г.) Александр Марков получил 1-ю премию и золотую медаль. Если учесть, что он занимался только у своего отца, то он является как бы „внуком" школы Янкелевича.

В Канаде находится скрипач Владимир Ланцман, в Америке – Яков Бородецкий. Учеником Янкелевича (до его смерти) был также Дмитрий Ситковецкий, ныне живущий в Америке и получивший золотую медаль на конкурсе им. Крейслера в Вене.

О преданных забвению больших педагогах можно написать огромные фолианты, но это не входит в мою задачу, так как я пишу о тех людях, с которыми я лично общался. И в этой связи не могу не вспомнить о прекрасном педагоге и большом музыканте – Михаиле Григорьевиче Симкине. Я упоминал это имя в начале моих воспоминаний, когда рассказывал о начале моей работы в оркестре Ленинградской Филармонии в 1926 году. Поступивший вместе со мной М. Г. Симкин проработал в этом оркестре недолго, так как он избрал иной творческий путь. Более четверти века он играл первую скрипку в известном квартете им. Вильома. Затем он был приглашен концертмейстером в оркестр Ленинградского Радиокомитета, который впоследствии перешел в ведение Ленинградской Филармонии, а спустя несколько лет перешел на педагогическую работу в Ленинградскую Консерваторию, где много лет проработал руководителем квартетного класса, отдавая этому делу весь богатый собственный опыт и все свои знания. К великому сожалению, эта его деятельность была преждевременно прекращена, он мог бы еще многие годы плодотворно работать, но, как и многие ценные специалисты в Советском Союзе стал жертвой очередной антисемитской кампании:

когда ректору консерватории проф. Серебрякову в „высших инстанциях" указали на то, что в его педагогическом составе переизбыток евреев, одной из первых жертв оказался М. Г. Симкин. В расцвете творческих сил его перевели на „заслуженный отдых", а на его место пригласили абсолютно некомпетентного в квартетном деле музыканта, к тому же пьяницу, но зато с русской фамилией. Несомненно, что эта травма не могла пройти бесследно для здоровья уже пожилого человека. Вскоре он с семьей эмигрировал в Америку, жил в Нью-Йорке, но насладиться здешней жизнью ему не пришлось: он много болел и в ноябре 1981 г. умер.

Заканчивая главу моих воспоминаний о солистах, я еще раз хочу сказать, что назвал имена только тех из них, чьи наиболее ярко запечатлелись в моей памяти.

Глава 5

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РУКОВОДСТВЕ

В первые послереволюционные годы Государственный оркестр (как он тогда назывался) не имел художественного руководителя, как такового. Дирижер *Эмиль Купер,* занимавший пост директора, был не только первоклассным дирижером, но и главой оркестра, его руководителем и организатором по всем вопросам, касающимся творческой жизни оркестра.

После отъезда Купера первым художественным руководителем Филармонии был приглашен *Александр Вячеславович Оссовский.* Он был крупнейший ученый-музыковед, много лет был профессором Консерватории, а также ее проректором, затем был директором научно-исследовательского Института Театра и Музыки в Ленинграде. Был членом-корреспондентом Академии наук СССР. Им было написано много работ по истории русской музыки, различные исследования, воспоминания. Он был не только большой ученый-

музыкант, но также высокоэрудированный человек в искусстве и литературе. Это был интеллигент в высшем смысле этого слова, пользовался огромным уважением и авторитетом всех работников Филармонии. На посту художественного руководителя он занимался тем, что составлял гастрольные и концертные планы, ведал программами концертов, приглашением исполнителей и дирижеров и т. д. и т. д. Но в связи с тем, что он был очень перегружен работой в Консерватории и научной работой, он вынужден был уйти с этого поста.

Во время директорства Климова художественным руководителем фактически был *Борис Владимирович Асафьев* (литературный псевдоним – *Игорь Глебов*). Он также был человеком глубоких познаний и широкой культуры. Он также был ученым-музыковедом, имел многочисленные труды по истории и теории музыки и также был академиком и композитором. Наиболее известны его балеты „Бахчисарайский фонтан" и „Пламя Парижа". Свою работу художественного руководителя Филармонии он совмещал с педагогической работой в Консерватории, где его лекции привлекали такое количество слушателей, что на них трудно было попасть. Это был очень крупный музыкальный деятель, крупный авторитет по различным художественным и музыкальным вопросам.

Одновременно с Асафьевым в состав Художественного Совета входил концертмейстер группы виолончелей *Илья Осипович Брик.* Это был высокообразованный человек и, особенно, музыкант (я о нем уже рассказывал неоднократно). Свое музыкальное образование он получил в Вене, где он общался с такими выдающимися музыкантами и композиторами, как Малер и его ученики. Авторитет его был настолько велик, что с ним консультировались крупнейшие дирижеры, а некоторые даже побаивались одного его взгляда из-под очков. Молодые дирижеры его просто боялись, а получить от него совет или консультацию было для них большим счастьем.

После ухода Б. В. Асафьева из Художественного Совета И. О. Брик продолжал эту работу вплоть до вступления в

эту должность *Ивана Ивановича Соллертинского.* Это было в конце тридцатых годов. И. И. Солертинский был человеком уникальных, выдающихся способностей. К великому сожалению, имя этого человека известно, главным образом, только его современникам-музыкантам и тем, кому посчастливилось его слышать, как лектора в те немногие годы, что он работал в Филармонии и Консерватории. О нем должны были бы быть написаны книги, много книг, которые увековечили бы этого выдающегося человека. Но их нет, есть лишь небольшие воспоминания о нем в рассказах его близкого друга – Ираклия Андронникова, советского писателя, литературоведа. В годы моей работы в Филармонии Иван Иванович начал свою работу, и я проводил его в последний путь... Поэтому я постараюсь рассказать о нем все, что я помню и знаю.

Это был человек, обладавший феноменальной памятью, это слово – не гипербола. Он был полиглот, знал 26 языков, в том числе не только европейские, но и японский, и санскрит. Владел он этими языками свободно, на каждом из них он читал без словаря и мог бы выступить с лекцией. Объем его знаний был энциклопедическим: без всякой подготовки, в любой момент, он мог увлекательнейшим образом рассказать о событиях, происшедших в самые различные времена человеческой истории и в самых различных странах и континентах. Рассказывая о каких-либо войнах, восстаниях, распрях и пр., он точно говорил о времени, когда это событие произошло, называл место события, имена его участников, исход данного события и т. д. и т. п. Это казалось невероятным, и были случаи, когда крупные ученые после его лекции проверяли по литературным источникам все то, о чем он рассказывал, и все оказывалось до мельчайших деталей точным. Он безупречно знал всю мировую литературу и экспромтом мог прочитать лекцию на любую заданную ему тему без всякой подсобной литературы и без малейшей предварительной подгото́вки. При этом он рассказывал так захватывающе интересно, как не мог рассказать ни один крупнейший специалист-литературовед. Он постоянно читал: стоя, сидя, на ходу, в его руках всегда

была какая-нибудь книга. На чтение одной страницы у него уходили секунды, он как-то молниеносно схватывал весь текст и все прочитанное им запоминал буквально дословно. Эти свои уникальные способности он иногда шутя демонстрировал, желая этим просто позабавить собеседника.

Так же он был эрудирован в музыкальной литературе. Партитуры он читал столь же свободно, как и книги. Великолепно слышал звучание каждой партитуры, знакомясь с ней лишь зрительно, великолепно чувствовал все темпы, нюансы, характер музыки и стиль каждого произведения.

Его молодые годы, время его творческого созревания и расцвета его деятельности совпали с тем периодом моей работы в Филармонии, о которых я писал как о „золотом веке". В соприкосновении с этой плеядой выдающихся дирижеров и исполнителей сформировался его отличный вкус и огромные знания, я бы сказал всеобъемлющие, тем более, что он был человек таких уникальных способностей!

Он был первым, кто распознал в начинающем мальчике будущего великого композитора – Дмитрия Шостаковича. С юных лет они узнали друг друга и стали друзьями в самом высоком понимании этого слова. Все те раны, которые были так безжалостно нанесены Шостаковичу, были глубокими ранами в сердце Соллертинского, ибо он все это пережил никак не в меньшей степени, чем Шостакович, и здоровье его тогда уже было сильно подорвано этими переживаниями.

Будучи человеком редкого ума, он тогда уже слишком хорошо понимал все происходящее вокруг, но невероятным напряжением воли он сдерживал себя и старался быть предельно осторожным в своих высказываниях. Все люди, близко знавшие и любившие его, безумно за него волновались. И когда он безвременно умер в возрасте 42-х лет, мы все, горько оплакивавшие эту внезапную кончину столь выдающегося человека и нашего друга, впоследствии утешали себя той мыслью, что для него смерть была спасением, иначе он кончил бы наверняка в лагерях... Ему наверняка „пришили бы" какой-нибудь „изм", и при его честности, принципиальности, непримиримости он, безусловно, по-

пал бы в жесточайшую „мясорубку", которая „смалывала" всех, кто только мыслил не по указке „сверху".

Жизнь его была невероятно трудна. Он постоянно нуждался, бегал с одной лекции на другую и из-за своего „острого языка" был в немилости у дирекции, которая его ущемляла где только могла и как только могла. Я помню такой случай: это было во время войны в Новосибирске, куда И. И. Соллертинский был эвакуирован вместе с семьей – женой и двумя детьми. Занимая в то время должность Художественного руководителя Филармонии, он имел пропуск в обкомовскую столовую, где питание было значительно лучше, чем то, которое имели все остальные. Благодаря этому пропуску был более или менее сыт сам Иван Иванович и, кроме того, он имел возможность принести домой обед жене и детям.

Однажды после одного из концертов дирижера Курта Зандерлинга группа музыкантов вместе с Иваном Ивановичем стояла в вестибюле концертного зала и делилась впечатлениями о только что состоявшемся концерте. Высказался и Соллертинский, притом весьма положительно. Он отметил тот факт, что Курт Зандерлинг, будучи в то время еще сравнительно молодым человеком и сравнительно недавно вступившим на дирижерский пульт, знает довольно большой симфонический репертуар, дирижирует все наизусть и весьма успешно выступает, в то время как Мравинский, имея за плечами уже много лет дирижерского опыта, не может оторвать глаз от партитуры и весьма ограничен в знании репертуара.

Сказанного было вполне достаточно для того, чтобы это немедленно было передано Мравинскому и директору Пономареву. За свое чистосердечно высказанное мнение Соллертинский крепко поплатился: его немедленно лишили пропуска в обкомовскую столовую, и он, больной, тучный человек вместе с семьей был обречен на полуголодное существование, тем более, что он был тогда единственный кормилец в семье (жена его кормила грудного ребенка).

Этот эпизод никакого отношения к работе Ивана Ивановича художественным руководителем не имеет, но я не могу

это забыть, как это было омерзительно и жестоко сделано по отношению к такому человеку, каким был И. И. Соллертинский. Я рассказал об этом, чтобы яснее была та ситуация, в которой жил и работал этот выдающийся человек.

Работая художественным руководителем с конца тридцатых годов, Соллертинский одновременно проводил огромную лекторскую работу. Он был первым, кто начал читать вступительное слово перед концертами.

Какими же счастливыми были все те, кто слышал эти лекции! Какой это был неиссякаемый родник знаний и как щедро он делился ими с многотысячной аудиторией. Ко всему он был блестящий оратор и, конечно, артист, потому что он не просто читал лекцию, а захватывал и весь зал, и всех музыкантов, сидящих в это время на эстраде. Второго такого „культуртрегера" я не знаю и не представляю, что может когда-нибудь появиться. О ком и о чем бы он ни рассказывал, это было необычайно интересно. Но если он рассказывал о чем-то, что ему, как музыканту, было особенно дорого, его речь сверкала, как фейерверк, так она была богата и образна. А любил он больше всего Шостаковича за его огромный талант и высочайшую душевную чистоту, а еще страстно любил величайших западных композиторов – Брамса, Малера, Брукнера, Рихарда Штрауса, и его увлеченность именно этими композиторами бесспорно под его влиянием передалась и его другу – Дмитрию Шостаковичу и очень плодотворно отразилась на всем его творчестве.

Нет сомнения, что происходившая впоследствии борьба с „космополитизмом" первым жесточайшим ударом обрушилась бы на Соллертинского. Зная его достаточно близко, можно только благословлять судьбу за то, что она от этого его спасла. Он никогда не мог бы выдержать нечто подобное, это была нежная и хрупкая натура, абсолютно неспособная постоять за себя, очень легко ранимая и уязвимая. Он все носил в себе и изредка делился только с теми, кому доверял и к кому был расположен. Я имел счастье быть в числе последних. Всю войну мы прожили в одном доме, по одной лестнице (мы – на 2-м этаже, а он – на 5-м), и редко бывал день, чтобы Иван Иванович, идя домой, не заглянул

бы к нам, чтобы побеседовать и поделиться... Эти беседы были для нас невероятно интересны, общение с ним делало нас умнее, образованнее, и мы всегда его радостно встречали.

Умер Иван Иванович смертью праведника: не болел, не страдал физически. Был приглашен на день рождения к композитору Новикову, там заночевал, так как городского транспорта тогда там не было, а утром был мертв.

Смерть его, такая внезапная, была ужасным ударом для его семьи. Остались жена и два мальчика, из которых младший был совсем крошка, но дирекция и коллектив помогли им выжить и вернуться в Ленинград. К мертвому отнеслись лучше, чем к живому...

Мравинский его активно не любил и это было взаимно. Он боялся его обширных познаний и постоянно проводимых им сопоставлений с дирижерами прошлых лет и воспоминаний о них.

Соллертинский так же, как и группа тех музыкантов, что работала еще с корифеями, переживал за будущее оркестра, чувствуя уже тогда надвигавшуюся деградацию. Коллектив оркестра очень тяжко пережил эту утрату. Пока Соллертинский был художественным руководителем, он всеми силами старался сохранить высокий уровень деятельности Филармонии, направлял ее репертуарный план, был в курсе всех событий музыкальной жизни не только в Советском Союзе, но и за рубежом. После его смерти заменивший его художественный руководитель не только ни в какое сравнение с ним не шел (да и невозможно было найти ему равноценную замену вообще), но этот человек просто не имел права занять такую должность.

О нем я расскажу немного погодя, а сейчас я хочу немного рассказать о человеке, с которым Соллертинский и Шостакович были очень дружны и который вполне заслуживает того, чтобы вспомнить о нем хорошим, добрым словом: это был директор библиотеки Ленинградской Филармонии – *Георгий Павлович Орлов.* Он также был большим эрудитом, человеком глубоких музыкальных познаний и, ко всему, огромного обаяния. Его кабинет всегда был полон музыкантами, его личность притягивала к себе, как магнит. Но

особенно с ним дружили И. И. Соллертинский и Д. Д. Шостакович. Естественно, их объединяла высокая культура, музыкальные интересы, и они очень много времени проводили вместе. Я также близко знал Георгия Павловича и довольно много с ним общался. Он был ученый-теоретик, был профессором Консерватории, и, когда я, еще будучи студентом Консерватории, совмещал учебу с работой в Филармонии, не всегда имел возможность регулярно посещать лекции по теоретическим предметам, я вынужден был обращаться к Георгию Павловичу и всегда получал безотказную помощь от этого безгранично доброго, душевного человека, всегда с готовностью отзывавшегося на любую просьбу и щедро делившегося своими обширными знаниями.

Ну, а теперь о заменившем Соллертинского художественном руководителе. Им стал *Оник Степанович Саркисов,* который работал в Филармонии примерно с 1939 года в должности заведующего массовым отделом.

В начале или в середине тридцатых годов при Ленинградской Консерватории был создан Инструкторский факультет, никогда не существовавший прежде и очень недолго просуществовавший после его создания. Страна испытывала нужду в клубных работниках, массовиках, директорах Домов культуры, и т. п., и с этой целью был создан этот факультет, который готовил эти кадры культпросвет-работников. Этот факультет не давал музыкального образования, но он „приобщал" обучающихся к музыке, давая им элементарные знания по истории и теории музыки и, главным образом, обучал общественным наукам – марксизму-ленинизму, социологии искусств и давал кое-какие административные навыки. Вот на этом факультете и учился Саркисов. Его работа в Филармонии заключалась в том, что он печатал аннотации к концертам, ведал выпуском „Стенной газеты", в которой помещались заметки слушателей, проводил „слушательские конференции", на которых происходил обмен мнений между слушателями на различные музыкальные темы. Эту же должность Саркисов занимал и во время войны в Новосибирске, куда был эвакуирован оркестр.

После внезапной смерти Соллертинского на должность

художественного руководителя был временно назначен О. С. Саркисов, ибо тогда положение было поистине безвыходное. Но проработал он более 40 лет. Саркисов был тихим, спокойным человеком, всегда улыбающимся. Держался он скромно, ни в какие дела активно не вмешивался. После смерти Соллертинского остались заготовленные вперед на несколько лет репертуарные планы, и потому в те годы работа эта никаких особенных трудностей не представляла и не требовала от художественного руководителя никаких особенно глубоких знаний и опыта. Соприкоснувшись более тесно с директором и Главным дирижером, Саркисов сумел уловить ситуацию их взаимоотношений и сумел поставить себя так, что исправно угождал обоим: стал „слугой двух господ". Это очень укрепило его положение и дало ему возможность продержаться в этом высоком звании столько лет. Будучи послушным исполнителем воли Главного дирижера, с одной стороны, и директора – с другой, он выполнял эту работу, не внося в нее никакой собственной инициативы и принципиальности. Он стал писать бесконечные хвалебные отзывы о Мравинском, как о выдающемся дирижере, чуть ли не лучшем в мире. Все это попадало на весьма благодатную почву, к тому же это находило огромную поддержку в лице директора, и в результате все это вместе взятое превратило Мравинского в полновластного хозяина, властелина оркестра, и это пагубно отразилось на качественной стороне игры оркестра. На этой должности крайне необходимо было присутствие высокообразованного музыканта, крупного деятеля, человека сильной воли и высокой принципиальности, который направлял бы всю художественную работу Филармонии по должному руслу. Саркисов продолжал пользоваться старыми репертуарными планами военных лет, по существу он исходил не из художественных задач работы этого коллекттва, а из репертуарных возможностей дирижера или солистов, а иногда даже исходя из собственных пожеланий и личного вкуса, не учитывая ограниченности своих знаний в области мировой симфонической литературы.

После столь многолетней службы Саркисов по состоя-

нию здоровья был переведен на пенсию, но оставался в Филармонии консультантом для вновь приглашенного на должность художественного руководителя В. Фомина. О том, какой он работник и в какой степени соответствует по своим знаниям этой должности, я ничего не могу сказать, так как ничего о нем не знаю. Но я полагаю, что он, как „ученик" консультанта Саркисова, далеко превзошел своего „учителя". Уже здесь, живя в Нью-Йорке, мне довелось прочесть его книгу, о которой я упоминал, она называется „Оркестром дирижирует Мравинский". Нет смысла рассказывать о содержании этой книги, достаточно будет перечислить названия ее глав: глава 1-я – Выдающееся явление советской культуры,

глава 2-я – На подступах к своему оркестру,

глава 3-я – Творческий путь дирижера,

глава 4-я – Портрет дирижера.

Каждая глава полна таких фальшивых и льстивых восхвалений, что, если несведущий человек прочтет эту книгу, он сделает вывод, что первым и лучшим дирижером в мире был не Тосканини, не Клемперер и не Бруно Вальтер, а только единственный Е. А. Мравинский. Бесспорно, Фомин оставил далеко позади себя даже Саркисова.

Не менее 30 лет проработал директором Филармонии *Афанасий Васильевич Пономарев.* До прихода в Филармонию Пономарева, примерно за первые 15 лет моей работы сменилось около 10 директоров.

Я поступил при Климове, затем был Малько, а после Малько кто только не был директором, кого только не назначали! Считалось не обязательным, чтобы такое учреждение возглавлял профессионал-музыкант и потому директором мог быть бывший председатель трикотажно-чулочного объединения или начальник банно-прачечного комбината и т. д. и т. п. По этому поводу даже была комедийная сценка у знаменитого артиста Аркадия Райкина, в которой рассказывалось о том, как подобных людей без специальности и образования „бросали в искусство" и что из этого получалось. Вот так неудавшихся и проштрафившихся начальников и

председателей „бросали" на директорскую должность в Филармонию. Это продолжалось довольно долго, пока на эту должность не был назначен Пономарев.

Пономарев был выходцем из простой крестьянской семьи. Был он человек очень умный и очень способный. Его социальное происхождение открывало перед ним „зеленую улицу" в смысле получения образования и дальнейшего продвижения. Окончив юридический институт, он был назначен юрисконсультом в Союз работников искусств (Ленинградское отделение). На этой работе он себя отлично зарекомендовал, и, когда в очередной раз освободилась вакансия на должность директора Филармонии, председатель Союза Пашковский порекомендовал на нее Пономарева. Так он стал директором Филармонии.

Надо сказать, что директор он был отличный. Будучи человеком очень умным, он научился гибко лавировать, чтобы, с одной стороны, создавать наиболее благоприятные условия для работы коллектива и для выдвижения Мравинского, а с другой стороны, не нарушать постановления партии и правительства и не переступать границы дозволенного. Это ему удавалось, как никому. В нем было много весьма положительных качеств, особенно ценным было его отношение к искусству вообще и к музыке, в частности. Не имея никакого музыкального образования, никогда не занимаясь музыкой, он ее по-настоящему полюбил и делал максимум возможного для своего самообразования в этой области. Он регулярно посещал не только все симфонические, сольные, камерные и хоровые концерты, но почти постоянно присутствовал на всех репетициях. Это, конечно, расширило его кругозор, и за многие годы его работы он приобщился к музыке, имел свои убеждения и подчас принимал активное участие в творческих дискуссиях.

Внешность его была весьма представительной, у него был вид холеного барина. Администратор он был просто талантливый. Я убежден, что, окажись он волею судеб в иных условиях, скажем, в Америке, он был бы крупнейшим бизнесменом, либо выдающимся менеджером. По характеру он был довольно трудный человек. Он много делал добра тому,

кому хотел, но горе было тому, кого он почему-либо не любил. Всем своим положением, славой, наградами Мравинский обязан только Пономареву. Он все сделал для того, чтобы вознести его на высочайший пьедестал.

Пономарев очень любил оркестр, и он отлично понимал, что для того, чтобы оркестр этот был на соответствующей высоте в числе лучших мировых оркестров, необходим соответствующий дирижер, возглавляющий этот оркестр. В то время и в тех условиях иной кандидатуры не было, и потому он делал ставку на Мравинского и сделал для него максимум возможного: прессу, гастроли, все высочайшие звания, какие только было возможно, правительственные награды, премии и т. д. и т. п. Одно он не мог ему дать – большой талант, и еще он не учел, несмотря на свой ум: Мравинский по складу своего характера был таким человеком, которому нельзя было давать такую безграничную власть, это была его громадная ошибка, которая потом принесла огромный вред оркестру и обернулась против самого Пономарева.

Мравинский стал злоупотреблять властью, и в какой-то момент, когда Пономарев ему не угодил, он сумел добиться снятия его с поста директора Филармонии. А произошло это при следующих обстоятельствах: предстояла гастрольная поездка оркестра в Японию, и в последний момент Мравинский „внезапно занемог" (он вообще не любил выезды куда-либо, а тем более за рубеж). Однако Пономарев считал нецелесообразным сорвать такие интересные гастроли. Он устроил совещание с оркестром, на котором выступил с предложением – гастроли провести, пригласив дирижера А. В. Гаука, который много лет с этим оркестром работает и отлично знает репертуар. При этом Пономарев имел неосторожность высказаться в таком плане, что, мол, незаменимых людей вообще нет, о чем „приближенные" Мравинского немедленно ему и доложили, придав этому „соответствующую окраску".

Это, конечно, вызвало в Мравинском „гнев", он был уверен, что его отказ приведет к отмене гастролей, и такого оборота дел никак не ожидал... К тому же Мравинский

затаил злость против Пономарева и по другому поводу. Я уже рассказывал о том, что замечательный пианист Святослав Рихтер пробовал заняться дирижированием. К этой мысли он пришел не сам: этого страстно хотел Пономарев. Не будучи музыкантом, но будучи человеком очень умным и наблюдательным, он понимал, что ставка, сделанная им на Мравинского, не оправдывает себя и что для руководства таким оркестром нужна другая величина. История музыкального искусства неоднократно доказывала, что из больших пианистов получаются большие дирижеры. Тому можно привести немало примеров: Ганс фон Бюлов, Зилотти, Карло Цекки, Митропулос, Рахманинов, Голованов и многие другие. Вполне логичным было предположить, что такой могучий талант, как Святослав Рихтер, может оказаться и большим дирижером... Поэтому Пономарев и предоставил ему возможность попробовать себя в этом амплуа с таким оркестром.

К сожалению, из этого ничего не вышло, как я об этом уже писал. Но для Мравинского этот эксперимент не прошел незамеченным, он абсолютно нетерпим к какой-либо возможной конкуренции, и этого он Пономареву простить никак не мог. Сила его власти так велика, что он сумел добиться снятия Пономарева с поста директора, что для оркестра было катастрофой. Все же пока Пономарев был директором, Мравинский вынужден был с ним считаться и не мог быть тем полновластным диктатором, каким он стал, освободившись от него.

Для Пономарева это был удар в спину, он очень тяжко это перенес, и, хотя его, как „номенклатурного" работника, нельзя было просто снять без соответствующего назначения и он был назначен на более высокую должность в Москве директором Госконцерта, он не смог такое пережить. Переехав в Москву, он потерял интерес к работе. Филармонии он отдал большую и лучшую часть своей жизни, в ней была вся его жизнь, а здесь он страдал... Какое-то время он разъезжал по гастролям с Рихтером, а вскоре его перевели „на заслуженный отдых" – на пенсию, и, будучи человеком очень деятельным, он вскоре умер. Эта смерть, как и мно-

гие другие, полностью на совести Мравинского, но этот человек легко перешагнет через любой труп, ему к этому не привыкать...

Ну, а кто же стал директором Филармонии после Пономарева? Долгое время некем было его заменить, так как не было соответствующей подходящей кандидатуры, а затем вернулись примерно к тому, что было до Пономарева: „бросили в искусство" на эту должность некую Стрижеву, которая по своему интеллекту имела право только на то, чтобы, в лучшем случае, руководить группкомом домработниц и которая не умела отличить дверной ключ от скрипичного... Но Мравинского это, видимо, устраивало, так как он получил то, чего добивался: единовластие. А для оркестра это стало ужасным, он попал в полную зависимость от Мравинского. И вот в этой-то обстановке началось массовое бегство музыкантов, о котором я подробнее расскажу в главе об оркестре.

Глава 6

ОБ ОРКЕСТРЕ

Я перехожу к последнему этапу моих воспоминаний – об оркестре.

В середине двадцатых годов, когда я поступил в этот оркестр, это был превосходный коллектив, который по мнению дирижерских светил того времени входил в число лучших европейских оркестров. В числе струнников того времени не было виртуозов, но были добротные высокопрофессиональные инструменталисты, которые создали отличный ансамбль. Концертмейстер оркестра – *Виктор Александрович Заветновский* – был в ту пору уже весьма пожилым человеком, он был концертмейстером еще в придворном оркестре. Это был в высшей степени интеллигентный и благородный человек, свое музыкальное образование он получил в Париже у профессора Марсика. Он отлично знал симфоническую литературу, имел за плечами огромный опыт и играл все соло. Но, безусловно, возраст его сказывался на его игре.

Основой группы первых скрипок были первые два пульта, за которыми, кроме Заветновского, сидели *А. Скоморовский, Г. Мунблит* и *Р. Блюмберг.* Из них выдающимся оркестровым скрипачом был Мунблит: он так блестяще знал репертуар, что почти всегда играл все наизусть. Кроме того, он блестяще читал с листа и был большим мастером проставлять штрихи и аппликатуру. Но он был исключительно групповой скрипач, соло он играть не мог, так как начинал безумно волноваться, у него буквально почва уходила из-под ног, начинал дрожать смычок.

Концертмейстеры группы альтов много раз менялись, здесь не было стабильного положения. При мне это место занимал *С Панфилов,* его заменил *Н. Балабанян* и последним при мне был *И. Левитин.*

Концертмейстером виолончелей был *И. О. Брик,* о котором я довольно подробно рассказал, его заменил замечательный виолончелист – *Борис Шафран,* у которого был необычайной красоты звук и который, играя соло, был украшением в оркестре. Рядом с ним сидел замечательный оркестровый виолончелист *Владимир Столлер,* который был по существу вожаком всей группы и рядом с которым Шафран чувствовал себя, как за „каменной стеной". В настоящее время Владимир Столлер живет в Канаде.

В группе контрабасов был отличный концертмейстер *Михаил Васильевич Кравченко,* прекрасный инструменталист, человек, беззаветно любящий свою профессию и игру в этом оркестре, особенно когда доводилось ему играть соло в третьей части 1-й симфонии Малера (здесь контрабас изображал „похороны охотника", за гробом которого идут „оплакивающие" его звери), либо соло в „Пульчинелле" Стравинского, когда происходит буффонадный диалог („спор") между контрабасом и тромбоном. С ним рядом стоял также отличный контрабасист *В. Егоров,* внешне они, стоя рядом, всегда ассоциировались с Патом и Паташоном, так как Кравченко был очень высок, а Егоров – мал ростом. Еще был замечательный контрабасист *Петр Абрамович Вейнблат.* Помимо своих отличных профессиональных качеств, он от-

личался редким остроумием и находчивостью, что всегда делало его „душой" общества.

В связи с этим запомнился один смешной эпизод. Репетировали мы как-то с Мравинским „Волшебное озеро" Лядова. На эту небольшую оркестровую пьесу было затрачено три репетиционных дня (а достаточно было бы одного часа). На третий день репетиции Вейнблат пришел простуженный и непрерывно чихал. Это вызвало гнев дирижера, он остановил репетицию и раздраженно спросил, отчего Вейнблат все время чихает и мешает вести репетицию? На что Вейнблат незамедлительно ответил: „Евгений Александрович, Вы так долго держите нас на озере, что я простудился", – что вызвало дружный смех всего оркестра.

Вейнблат был не только прекрасный оркестровый музыкант, но и отличный педагог. Среди его учеников такие отличные контрабасисты – солисты и оркестранты, как ныне живущие и работающие в Америке Евгений Левинзон и М. Вайспапир, а также работающий в Москве в Госоркестре Азархин и многие другие.

Уникальные музыканты были среди духовиков. При мне был 1-й флейтист – *Р. Ламберт,* его сменил профессор Консерватории *Н. Верховский,* которого после его смерти сменил его ученик *Б Гризно.* Все трое были отменными флейтистами, и мне даже трудно отдать одному из них предпочтение.

Первый гобоист *Г. Амосов* играл отлично, но у него был ужасный инструмент и приобрести в то время иной было абсолютно невозможно, так как на это требовалась валюта.

Уникальным исполнителем на английском рожке был *Е. А. Елизаров.* Его соло во второй части симфонии Дворжака „Из нового Света" или исполнение специально написанной для английского рожка с оркестром пьесы Сибелиуса „Туонельский лебедь" были неповторимы.

Первым кларнетистом при моем поступлении был *В. Николаев,* отличный кларнетист и очень тонкий музыкант. Но когда по конкурсу на вакансию второго кларнета был принят молодой кларнетист *Вл. Генслер,* Николаев не счел себя вправе занимать должность первого кларнетиста рядом с та-

ким выдающимся кларнетистом, каким оказался Генслер. Николаев сам, по своей инициативе, настоял на том, чтобы они поменялись местами. Генслер, будучи в то время совсем молодым малоопытным музыкантом, упорно этому сопротивлялся, но в конце концов они поменялись местами, Генслер начал играть первый кларнет, а Николаев всячески его поддерживал и помогал ему. И действительно, Генслер на долгие годы стал украшением оркестра. Такое „пение" на этом инструменте и такую теплоту, душевность не часто можно услышать, как это было у Генслера.

Замечательный был бас-кларнет – *М. Бадхен* (я уже упоминал о нем), а также фаготист *А. Васильев.* Когда Сигети репетировал с оркестром концерт Бетховена, он остановился, услышав в финале соло фагота, – так он был покорен игрой Васильева. И когда аккомпанировавший ему дирижер А. В. Гаук в недоумении спросил, что случилось, отчего Сигети прервал игру, последний ответил, что он никогда еще не слышал такой превосходной игры на фаготе и ему хочется просто послушать. А когда Васильев кончил свое соло, Сигети сказал: „А теперь давайте еще раз, вместе".

Было два очень хороших трубача: *А. Шмидт* и *Я. Скоморовский.* Они менялись в зависимости от репертуара: когда играли классику (Бетховена, Малера, Брукнера, Брамса) 1-ю трубу играл Шмидт, а в Вагнере, Рихарде Штраусе, Стравинском, Прокофьеве, Шостаковиче – 1-ю трубу играл Скоморовский.

Очень мягко и красиво звучал квартет трех тромбонов и трубы – *Курилов, Богданов, Мещанчук* и *Зинченко.* Оба ударника – литаврист *Соболев* и тарелочник *Пелянен* – были просто уникальными. В каждый свой приезд Клемперер уговаривал обоих переехать к нему в Берлин, в оперу, предлагал им блестящие условия, но они не соглашались. Было два арфиста – *Амосов* и молоденькая *Ел. Синицына,* которая после ухода Амосова играла 1-ю арфу. В настоящее время она – профессор по классу арфы в Ленинградской Консерватории и за время своей многолетней педагогической деятельности выпустила большую плеяду арфистов.

Вот таким был оркестр, когда я в него поступил в 1926 году. В последующие годы состав оркестра не менялся, ансамбль его совершенствовался с каждым годом совместной работы, и, работая столько лет под руководством стольких выдающихся дирижеров, о которых я рассказывал во второй главе, он достиг подлинного творческого расцвета. В 1934 г. он был удостоен высокого звания Заслуженного Коллектива РСФСР. Тогда это звание было действительно почетным, и оно свидетельствовало об очень высоком профессиональном уровне этого оркестра. Это был первый и единственный музыкальный коллектив, удостоенный этого звания.

Примерно в 1935 г. был конкурс на должность 2-го концертмейстера (в помощь стареющему Заветновскому). Это место занял молодой, способный скрипач, приехавший из Москвы – *И. А. Шпильберг.* Это был, если можно так выразиться, крепкий скрипач, с хорошим аппаратом и большим звуком. Но игра его соответствовала его характеру: она была грубой, порывистой. Во время пребывания оркестра в Новосибирске (в годы войны), так как Заветновский не поехал с оркестром, остался в осажденном Ленинграде, Шпильберг занял место 1-го концертмейстера, но, повторяю, манера его игры не доставляла удовольствия слушателям и не была украшением для оркестра.

Война сделала свое разрушительное дело во всех областях жизни страны, сказалась она и на нашем замечательном (в прошлом) оркестре. Многие погибли, многие умерли, люди очень многое пережили, потеряв родных, близких, домашний очаг и пр. Все это не могло пройти бесследно. В тех условиях эвакуации директор А. В. Пономарев делал максимум возможного для того, чтобы оркестранты и их семьи не слишком голодали и жили более или менее в сносных условиях, но тем не менее люди систематически недоедали, слабели, терпели нервное истощение...

Когда оркестр вернулся в Ленинград, он уже был мало похож на тот оркестр, каким он был, уезжая в Новосибирск. Надо было, прежде всего, пополнить его новыми музыкантами, а их не было. Демобилизованные после войны музы-

занты никак не отвечали тем требованиям, какие были необходимы для восполнения оркестра. Кадры того времени были совершенно непригодными. Исключение составил лишь один человек, также демобилизованный, скрипач *М. Е. Иткис.* Он оказался тем „жемчужным зерном", которое судьба сохранила для нашего оркестра. Замечательный скрипач, в прошлом квартетист, отличный музыкант и обаятельнейший человек. Он стал концертмейстером вторых скрипок и проработал много лет, снискав себе любовь и уважение всего коллектива и дирижеров. У него был чарующей красоты звук, и он, бесспорно, должен был бы быть на первых скрипках, но он хотел играть только на вторых, – это было его упорное желание. Он мог бы и поныне работать, но ему помешало пошатнувшееся в результате всего пережитого здоровье. В настоящее время он живет в Ленинграде.

В послевоенные годы жизнь оркестрантов продолжала оставаться трудной. Когда мы вернулись в Ленинград, война еще не закончилась, но она явно близилась к концу. Огромная часть пути, который мы проезжали, возвращаясь в Ленинград, была усеяна остатками немецкой военной техники, валялись танки и сбитые немецкие самолеты. Возвращение в наш замечательный город-музей Ленинград было невероятно волнительным.

Все время нашего пребывания в Новосибирске мы жили одной мечтой о возвращении в родной город, и, ступив на родную землю, мы готовы были целовать камни мостовой, нас переполняло чувство невыразимой радости, что мы вырвались домой. Но, в то же время, вид измученного, израненного, изрешеченного снарядами города был безумно тяжким. Сопоставляя впечатления от оставленного города с тем, каким мы его застали по возвращении, мы испытывали переживания, подобные тем, какие испытывает человек при виде изуродованного родного существа. Все ценные памятники, скульптуры, архитектурные украшения были либо замаскированы, либо закопаны под землей. Адмиралтейский шпиль, покрытый золотом и видимый из любой точки города, был закрашен краской, скрывающей блеск

позолоты. Купол Исаакиевского собора также был тщательно замаскирован. Впоследствии восстановлением их прежнего вида занимались альпинисты, которые с огромным трудом при помощи специальных приспособлений смогли подняться и проделать этот титанический труд по снятию маскировки. Клодтовские кони – украшение Аничкова моста – сохранялись закопанные под землей „Сада отдыха". Все те памятники, которые невозможно было снять, были укрыты тысячами мешков с песком. Так же были замаскированы Исаакиевский и Казанский соборы. Многое было забито досками. Замечательные набережные Невы и ее берега, одетые в гранит, сильно пострадали от артиллерийского обстрела, были буквально изрешечены снарядами, на стенах домов сохранились специально сделанные надписи: „Берегись артиллерийского обстрела! По этой стороне улицы ходить опасно!" Огромное количество жилых домов было разрушено и представляло из себя груды кирпичей и обломков, а иногда разрушена была часть дома и видны были буквально повисшие в воздухе квартиры с мебелью и домашней утварью. Стекла в уцелевших домах были выбиты, и окна зияли черными дырами. А в обитаемых домах окна были, как правило, заколочены фанерой. Движение трамваев и троллейбусов только начинало постепенно восстанавливаться.

Таким мы застали по возвращении наш город.

Квартирная проблема была невероятно трудной, так как у многих дома были разрушены и надо было предоставить хоть какое-нибудь помещение для жилья. А кроме того, все без исключения квартиры находились в срочном необходимом ремонте для того, чтобы в них можно было жить. Проблема доставания необходимых строительных материалов была очень сложна, не менее трудно было достать рабочую силу, и, самое главное, все это требовало больших денег, а оклады были очень маленькие. Но, тем не менее, потихоньку каждый в меру своих возможностей налаживал свой быт и жизнь семьи. Все мы прошли через хорошую жизненную школу, к трудностям нам было не привыкать, и, спустя какое-то время, мы вновь приступили к своей работе.

К счастью, здание Филармонии не очень пострадало, и мы начали регулярную репетиционную, а затем концертную деятельность. Один из первых наших концертов мы сыграли для героических защитников нашего города. Среди них оказались и многие из наших бывших постоянных слушателей, по отзывам которых мы тогда узнали, что произвели жалкое впечатление по сравнению с тем, какое сохранилось в их памяти от далеких предвоенных лет. Да и в этом не было ничего удивительного. Несмотря на активную концертную деятельность, которую мы вели всю войну в Новосибирске, а также в гастрольных поездках по Сибири, Кузбассу, Средней Азии (где состоялась наша волнительная встреча с педагогами и студентами Ленинградской Консерватории, эвакуированными в Ташкент), мы утратили былые замечательные качества игры. Причин для этого было достаточно: прежде всего, произошли большие изменения в составе оркестра, и, как я уже говорил, в то время некем было восполнить недостающих мухыкантов. Затем ограниченность исполняемого в военные годы репертуара, снижение художественных запросов в связи с изменением слушательской аудитории, и, пожалуй, самое главное, выработалась привычка игры с постоянным дирижером, ухудшилась читка, утратилась свобода, импровизационность исполнения. Необходимо было „влить свежую струю", „вдохнуть свежие силы" в ослабевший „организм" оркестра, пополнить состав оркестра. И тут огромную помощь оркестру оказал президент Академии наук СССР академик С. И. Вавилов, благодаря хлопотам которого, как я уже писал, оркестр получил высокие оклады и прочие блага. Это послужило огромным стимулом для поступления отличных музыкантов из разных городов в этот оркестр. Помимо высоких ставок Филармония получила разрешение на предоставление „прописки" в Ленинграде, а также жилплощади для иногородних. Был объявлен конкурс, и из разных городов хлынуло огромное количество высококвалифицированных музыкантов, в основном струнников. Выбор представился очень большой, и в результате этого конкурса оркестр пополнился замечательными струнниками. За всю мою многолетнюю

работу в этом оркестре никогда не было в нем такой сильной струнной группы. Но, тем не менее, несмотря на все это, не было такого ансамбля, какой был в прежние годы. Я думаю, что это зависело только от дирижеров: только такие выдающиеся дирижеры, с которыми оркестр работал с середины двадцатых годов до 1937 года, могли создать такой великолепный ансамбль, каким был этот оркестр. Как я уже писал, все последующие годы и до настоящего времени он работает, главным образом, под руководством Мравинского, и приезжавшие впоследствии изредка на гастроли дирижеры, знавшие прежний оркестр, с большим сожалением отмечали утрату им многих прежних отличных качеств.

Влившиеся в состав оркестра новые музыканты были талантливой молодежью, но они понятия не имели о том, каким был этот оркестр и каким он должен был бы быть. Все рассказы о прошлом оркестра старыми музыкантами воспринимались ими как нечто не совсем правдоподобное, а скорее придуманное „стариками", что вообще так свойственно людям престарелого возраста (восхвалять прошлое и ругать настоящее). Но судьбе было угодно доказать им (обновленному составу оркестра) правду „стариков" и узнать, вернее услышать игру действительно замечательных оркестров. Когда после смерти Сталина, на какое-то время, воцарилась хрущевская „оттепель" и „железный занавес" чуть приоткрылся, в Союз стали приезжать из-за границы оркестры и солисты. Мы имели счастье услышать вновь *Артура Рубинштейна,* который, несмотря на свой преклонный возраст, играл так же блистательно, как в молодые годы. Из пианистов приезжали *Микель-Анджелло, Шура Черкасский,* лауреаты конкурсов им. П. И. Чайковского *Вэн Клайберн, Миша Дихтер, Горацио Гутьерес, Джон Огдон,* замечательная венгерская пианистка *Анни Фишер* и др. Впервые мы услышали и были совершенно покорены игрой *Айзика Штерна, Генриха Шеринга,* французского виолончелиста *Пьера Фурнье,* канадского пианиста *Глена Гульда* и камерную певицу *Луиз Маршал.*

О легендарном скрипаче *Иегуди Менухине* мы впервые узнали еще во время войны, когда оркестр Ленинградской

Филармонии находился в эвакуации в Новосибирске. Это было в самый разгар военных событий. На центральной площади города Новосибирска, что расположена перед зданием Оперного театра, круглосуточно работал громкоговоритель, который передавал фронтовые новости и последние известия. А в промежутках между этими передачами звучала музыка. Чаще всего это были военные песни и марши, но иногда „вкрапливалась" и классическая музыка. И, как ни странно, именно тогда, на этой площади, произошло первое знакомство мое с этим выдающимся скрипачом нашего времени. Здесь неоднократно передавали в записи исполнение скрипичного концерта Никколо Паганини Иегудой Менухиным. Я неоднократно наблюдал, как всегда спешащие куда-то люди останавливались перед рупором этого громкоговорителя и, как завороженные, слушали эту передачу. Среди этих зачарованных слушателей несколько раз бывал и я. Позднее, в пятидесятых годах, Иегуди Менухин приезжал на гастроли в Советский Союз, в Москву и Ленинград. Мне трудно восстановить в памяти все исполненные им тогда произведения, но запомнились сыгранный им с Давидом Ойстрахом Двойной скрипичный концерт И. С. Баха и исполненная им с его сестрой – замечательной пианисткой – соната венгерского композитора Белы Бартока. Я счастлив, что имею возможность в настоящее время слушать здесь Исаака Стерна, Генриха Шеринга и Иегуди Менухина.

Примерно в те же 50-е гг. мы впервые услышали и увидели замечательный спектакль – оперу Гершвина „Порги и Бесс" в исполнении приехавшей из Америки негритянской труппы. В Большом театре СССР состоялись гастроли Миланского театра „Ла Скала". А из оркестров приезжали и выступали в зале Филармонии Французский оркестр радио и телевидения с дирижером Клюитансом, Лондонский оркестр, Венский оркестр с Караяном и, наконец, четыре выдающихся американских оркестра: Нью-Йоркский с Леонардом Бернстайном, Бостонский с Мюншем и Монтэ, Филадельфийский с Орманди и Кливлендский с Сэллом. А спустя несколько лет ленинградцы имели возможность услышать оркестр Сан-Франциско под управлением Сержио Озава.

Можно ли рассказать – каким праздником, каким событием для всех музыкантов, а также для всех слушателей, любителей классической музыки были эти концерты? Вот когда мы, „старики”, вспомнили замечательное прошлое нашего оркестра, а „молодые”, наконец, поняли нас, поняли, на какой высоте должен быть настоящий оркестр и каких художественных высот можно достичь при такой высокой культуре оркестровой игры. Для меня эти концерты были волнительными особенно: я так ясно и живо вспомнил, как играл когда-то наш оркестр. В этом было так много общего: отличный ансамбль, позволяющий свободно, импровизационно творить, а не только тактировать... Затем покоряла изумительная мягкость звучания духовых, совершенно не было того „рева” медных духовых и грохота ударных, что так портит игру наших оркестров. В свое время дирижер К. Зандерлинг пытался изменить этот стиль игры и смягчить звучание духовых и ударных, но не был поддержан в этом вопросе главным дирижером и потому все осталось status quo. В то же самое время, когда начались в Советском Союзе гастроли зарубежных артистов и коллективов, начались и выезды за рубеж наших коллективов и наших солистов.

О том, как оркестр выступал в различных странах я писать не могу, так как лично в этих поездках уже не участвовал. Что же касается прессы, которую привозил оркестр, она большей частью была хвалебная, ибо иначе и не могло быть: ведь зарубежная пресса свободна в своих высказываниях и не имеет единой претенциозной направленности и единого мнения: кто-то хвалит, а кто-то ругает, естественно, что привозили ту, которая хвалит, в противном случае был бы закрыт повторный выезд за рубеж. А поездки за рубеж были невероятно привлекательны не столько с точки зрения творческого стимула, сколько из-за материальных соображений, и это, пожалуй, было самым главным, ибо давало возможность музыкантам на получаемые ими „суточные” одеться получше и привезти одежду для семьи и родственников. Эти гастроли были большим дополнительным стимулом для работы в этом оркестре. Это была одна

сторона медали. Но, как известно, любая медаль имеет и свою оборотную сторону. Не обошлось без этого и здесь. В связи с выездами за рубеж обстановка в оркестре становилась все более нетерпимой. Трудный, властный характер главного дирижера Е. А. Мравинского заявлял о себе все больше и больше. Огромная предгастрольная репетиционная работа, притом протекавшая в крайне напряженной,нервной обстановке, предельно выматывала музыкантов. Кроме того, царило безумное нервное напряжение в связи с тем, что никто никогда не знал до последней минуты, едет он или не едет. Сплошь да рядом музыканты, накануне доставившие свой багаж и инструмент для отправки, узнавали перед вылетом самолета или отходом поезда, что по неизвестной никому причине такие-то или такой-то не едут, остаются на 50% окладе. Морально это безумно травмировало людей: невольно такой музыкант чувствовал себя глубоко в чем-то виноватым перед Родиной и перед партией. И что-либо выяснить, в чем состояла вина этого человека – было совершенно невозможно.

Не могу не рассказать об одном случае, который произошел с виолончелистом Геннадием Орловским. Оркестр уезжал на гастроли в Японию. Инструменты всех музыкантов, едущих в эту поездку, были погружены в грузовой самолет, в том числе и виолончель Г. Орловского. Когда началась посадка на пассажирский самолет, летящий в Японию, Орловскому было внезапно объявлено, что он в Японию не летит, потребовали, чтобы он вернул билет на самолет. Он сам вместе с личным багажом должен был вернуться в город. Можно ли представить себе моральное и нервное состояние человека, оказавшегося в подобной ситуации? И это ведь обычно происходит без всякого объяснения причин. Оставшийся в Ленинграде Орловский, так внезапно отстраненный от гастрольной поездки, все это время, пока оркестр гастролировал по Японии, ходил по различным „инстанциям”, пытаясь все же узнать причину случившегося. Но все было тщетно... Когда оркестр возвратился, Орловского трудно было узнать – так он изменился от переживаний и несправедливого унижения. И музыканты также ничего не

могли понять и, „на всякий случай", старались держаться от него подальше, вдруг он оказался „опасной личностью"? Эти случаи были не единичны. И работа в этом коллективе, столь привлекательная высокой оплатой, возможностью получить квартиру, гастрольными поездками чуть ли не по всему миру и прочими благами, становилась не только непривлекательной, но для многих просто страшной. Недаром среди музыкантов прочно вошло в обиход выражение: „плата за страх" (по аналогии с зарубежным фильмом). Действительно, люди жили и работали в обстановке постоянного страха не только перед дирижером, но и со стороны администрации, затем вышестоящих органов и, что самое ужасное, — со стороны своих же коллег, с которыми работаешь десятки лет бок о бок и никогда не знаешь — кто является твоим соглядатаем, кто может на тебя донести за любое ничего не значащее слово. Обстановка чистого служения искусству, музыке была полностью утрачена. Вместо этого воцарился подхалимаж, доносительство, склоки и т. п. „прелести". В такой ситуации происходит „переоценка ценностей". И теперь уже большинство музыкантов, их лучшая, наиболее талантливая группа начинает подумывать о том, чтобы сохранить свое здоровье и жизнь для семьи, для подрастающих детей и чтобы продлить свою творческую жизнь, пока не поздно.

Начавшаяся эмиграция оказалась тем „якорем спасения", за который люди стали хвататься всеми силами. Открылись шлюзы, по которым начали утекать лучшие умы, лучшие специалисты в различных областях науки и техники, и лучшие музыканты. Из оркестра Ленинградской Филармонии за короткий промежуток времени уехал весь „цвет" струнной группы. Из 60 человек струнной группы уехало, вернее эмигрировало 18 человек самых лучших музыкантов, в том числе и концертмейстер оркестра.

Я не сомневаюсь, что, если бы то же самое могли сделать духовики, они, безусловно, это сделали бы. Но их положение сложнее в том смысле, что манера русской игры на духовых инструментах на Западе не котируется, и это обстоятельство очень усложняет их трудоустройство в условиях

эмиграции. За примерами далеко ходить не надо: во время гастрольной поездки оркестра в Японию стал невозвращенцем, запросив политического убежища в американском посольстве, первый трубач оркестра, артист *Валентин Малков.* Мало того, что он был членом КПСС, он был секретарем партийного бюро Ленинградской Филармонии по агитации и пропаганде! Можно ли представить, какой это вызвало резонанс в оркестре и в партийных верхах?! Тогда это произвело впечатление разорвавшейся бомбы...

Но, насколько мне известно, судьба Малкова в Америке была к нему не очень благорасположена. Я знаю, что он испытывал трудности с устройством на работу, и где он живет в настоящее время и как работает – я не знаю. Эмигрировал из оркестра и замечательный валторнист *Владимир Шалыт.* Он также не смог устроиться на работу по специальности, хотя он музыкант очень высокой квалификации. Благодаря тому, что он также отличный эстрадный пианист, он нашел себя в этом жанре и успешно выступает в концертах в Америке и за ее пределами.

Что же касается остальных эмигрировавших музыкантов, то, насколько мне известно, все они отлично устроены и работают в лучших оркестрах Америки, Канады, Европы и Израиля. Чтобы не быть голословным, я хочу точно указать, кто где работает. Итак, прежде всего, концертмейстер оркестра Ленинградской Филармонии – *Виктор Либерман* работает концертмейстером в симфоническом оркестре Роттердама (Голландия). Это – отличнейший скрипач (любимый ученик проф. В. И. Шера), лауреат международного конкурса им. П. И Чайковского в Москве, неоднократно выступавший в качестве солиста с исполнением сложнейших скрипичных произведений композиторов-классиков, а также современных зарубежных и советских композиторов. Превосходный концертмейстер, с большим опытом работы на этом месте и ко всему – высокообразованный человек, свободно владеющий несколькими европейскими языками, много лет был профессором Ленинградской Консерватории по классу скрипки и подготовил к профессиональной деятельности немало отличных музыкантов. Как я уже писал,

он был первым исполнителем скрипичного концерта ленинградского композитора Бориса Тищенко, того самого, о котором я писал, что он поместил в „Ленинградской правде" огромную статью в связи с массовым выездом музыкантов из оркестра, назвав всех выехавших „балластом", в число которого попал и первоисполнитель его концерта Виктор Либерман. Для того, чтобы „заклеймить позором" всех уехавших музыкантов, составлявших украшение оркестра, их всех обвинили в „погоне за длинным рублем". А между тем, именно это в данном случае абсолютно отсутствовало, и лучшим тому доказательством является эмиграция хотя бы того же Либермана, который имел оклад, равный окладу академика, затем высокую ставку в Консерватории, выступал с сольными концертами, имел записи на пластинки и т. п. и т. п. И, если этот человек решается бросить такое блестящее положение и уехать в чужую страну, оставив все, чему была посвящена почти целая жизнь, покинуть друзей и близких, заново устраиваться, то это никак не связано с материальной заинтересованностью. Будучи человеком высокого интеллекта и высокой порядочности и принципиальности, он просто больше не мог работать в той обстановке, которая создалась в оркестре. Я знаю, что он долго и мучительно принимал это решение, и все же он пришел к нему, так как более не мог продолжать работу в создавшихся условиях.

Пожалуй, что все то же самое можно повторить и в отношении остальных музыкантов. Все они были музыкантами высокой квалификации, имели высокие оклады, хорошие квартиры, также отлично были устроены и их жены, и, тем не менее, они не хотели жить и работать в обстановке постоянного страха, порождающего неминуемые инфаркты и инсульты. Я общаюсь с очень многими из этих эмигрировавших музыкантов. Многие из них – близкие мне люди. С кем я не имею возможности видеться лично, я нахожусь в переписке. И я безгранично рад за этих людей, зная, как они счастливы, что смогли вовремя проделать такую невероятно сложную операцию, как решиться уехать и начинать жизнь сызнова. Я ни от кого не слышал хотя бы нотки со-

жаления. Можно только глубоко сожалеть об оставшихся друзьях и близких и о том, что стало с таким замечательным в прошлом оркестром...

В Голландии работает также скрипач *Константин Варенберг,* великолепный скрипач, бывший заместитель концертмейстера в оркестре Ленинградской Филармонии.

Скрипач *Лазарь Гозман,* который также был заместителем концертмейстера, ныне живет в штате Нью-Йорк. Он – профессор Государственного Университета Стони Брук. Он также создал замечательный камерный оркестр из эмигрантов, который с большим успехом концертирует по Америке, Канаде и др. странам. Сам Гозман часто выступает в качестве солиста с этим оркестром.

Скрипач *Яков Милкис* в настоящее время – концертмейстер симфонического оркестра в Торонто (Канада) и там же профессор Консерватории. Скрипач Яков Милкис занимал в оркестре Ленинградской Филармонии отличное положение, но царившая в оркестре атмосфера и в творческом, и в моральном отношении была для него безумно тягостной. К тому же, когда выяснилось, что у него в Канаде живут родственники, его перестали пускать в гастрольные поездки за рубеж, и он стал „невыездным". Он пытался восстановить справедливость в этом вопросе, но все было тщетно, и тогда он решил эмигрировать.

Скрипачи *Эммануил Бодер* и *Марина Луговир-Кругликова* работают в замечательном симфоническом оркестре Нью-Йоркской Филармонии. Виолончелист *Исаак Зис* занимает должность второго концертмейстера в симфоническом оркестре в Гамильтоне (Канада).

Скрипач *Моисей Гиршович* работает в Иерусалимском симфоническом оркестре, а также выступает с сольными концертами и записывается на пластинки.

Скрипачка *Любовь Апельсина* недавно принята по конкурсу в симфонический оркестр Эдмонтона (Канада) и занимается также педагогической деятельностью.

Скрипач *Рудольф Лехтер* работает в оркестре Миннеаполиса, и здесь же работает концертмейстером в группе контрабасов выдающийся контрабасист *Евгений Ле-*

винзон, который к тому же замечательный педагог и учиться к нему приезжают из разных штатов Америки и из Канады. Выступает он и с сольными концертами.

Скрипачи *Владимир Шапиро* работает в Филадельфийском симфоническом оркестре, *Александр Игольников* – в Чикагском симфоническом оркестре, *Александр Баранчик* – в Западной Германии. Альтист *Леонид Гесин* – в симфоническом оркестре города Сан-Франциско. Отличный контрабасист *Роман Вайспапир* живет и работает в Хьюстоне, виолончелист *Геннадий Орловский* – в Индианаполисе. Не знаю я, где живут и работают скрипачка *Наталия Колоскова* и первый трубач *Валентин Малков,* которые во время гастролей оркестра в Японии обратились в американское посольство с просьбой о предоставлении им политического убежища.

Возможно, что этот список не совсем полный, ибо я сам уже четвертый год живу в Нью-Йорке. Одно могу сказать, обобщающее всех вышеназванных: все эти музыканты – очень высокой квалификации и утрата такого „золотого фонда" для оркестра Ленинградской Филармонии является катастрофической и невосполнимой.

*

Заканчивая эти мои воспоминания, я еще раз хочу напомнить, что написаны они исключительно по памяти и потому вполне возможны где-то какие-то неточности, память может и подвести, она не совершенна. Но желал я только одного: полной достоверности, так как все, о чем я вспоминал – это моя жизнь, которую я с детских лет и до весьма преклонного возраста отдал исключительно служению музыке.

Я глубоко сожалею, что не могу приложить к своим воспоминаниям все имевшиеся у меня в прошлом фотоснимки выдающихся дирижеров и музыкальных деятелей с их очень теплыми дарственными надписями. В годы жесточайшего сталинского режима, когда я каждый день боялся после концерта возвращаться к себе домой (ибо никто не знал, кого, когда и за что „заберут"), я однажды все эти снимки сжег, опасаясь, как бы меня не обвинили в „связи с иност-

ранцами". Судьбе было угодно меня сохранить, но дорогие моему сердцу памятные снимки я утратил навсегда... Мои друзья, оставшиеся в Ленинграде, по моей просьбе сделали фотокопии с портретов выдающихся исполнителей из оставленных мною книг и переслали постепенно в письмах мне их сюда. Если будет возможно воспользоваться ими, мне думается, что это будет хорошим приложением к моим воспоминаниям.

Последние годы моей жизни в Ленинграде были для меня очень грустными. Я почти перестал посещать симфонические концерты, так как мне до боли было тяжко слышать, во что превратился оркестр, которому я отдал лучшую и большую часть моей жизни. Я ходил, главным образом, на сольные концерты и, когда представлялась редкая возможность, на концерты гастролеров-дирижеров или приезжавших на концерты из других стран симфонических оркестров, которые всегда приносили какую-то „свежую струю".

И, тем не менее, я и думать не мог о том, чтобы решиться на эмиграцию. Уж больно дорог и любим был наш изумительный город Ленинград, который справедливо называют „музеем под открытым небом", и самое главное, – навсегда расстаться с родными и близкими... Но на эмиграции настояла наша дочь, очень способная молодая женщина, для которой дальнейший путь в науку был полностью и навсегда закрыт и бесперспективен. Ради нее и подрастающего внука я с огромными переживаниями осуществил этот невероятно трудный шаг, и теперь, спустя 3 1/2 года после выезда из Советского Союза, я могу только благословлять судьбу и благодарить мою дочь за то, что мы оказались в Америке. Я в восторге от этой страны, и мне хочется сказать словами Пимена из Пушкинского „Бориса Годунова": „на старости я сызнова живу..." У меня такое чувство, как будто я „скинул", по меньшей мере, 20 лет.

Я снова живу в мире музыки, с наслаждением я включаю радио, по которому не передают о невероятных успехах и достижениях в сельском хозяйстве и во всех областях науки, техники и искусства, а постоянно слушаю чудесную музыку, да еще в самом лучшем исполнении. Я не пропускаю

ни малейшей возможности послушать замечательные оркестры и замечательных дирижеров. Я посещаю репетиции, концерты, благо мне в этом помогают мои бывшие коллеги, за что я им невероятно признателен. Больше всего я, естественно, слушаю оркестр Нью-Йоркской Филармонии, который мне очень нравится, особенно когда за дирижерским пультом стоит *Зубин Метта,* отличный дирижер и музыкант, с ним оркестр особенно хорошо звучит. Слушал я также великолепный Бостонский оркестр с Сержио Озава, превосходный Филадельфийский оркестр с Орманди и с Мутти. Я не пропускаю ни одной телевизионной музыкальной передачи. А какие здесь великолепные певцы!

Под впечатлением и под влиянием всего услышанного мною здесь я особенно ярко вспомнил свою молодость, годы, прожитые в музыке, в общении с выдающимися дирижерами и исполнителями XX века. И поэтому, ощутив прелесть свободы, возможность открыто поделиться своими воспоминаниями, я осуществил это свое желание с надеждой, что, быть может, эти мои воспоминания будут интересны как для музыкантов старого поколения, так и для нынешнего, более молодого поколения музыкантов. Недавно я прочитал вышедшую в Израиле книгу ученика и друга Давида Ойстраха – Якова Сорокера – о его учителе и друге. Из всех книг, прочитанных об Ойстрахе, эта – самая объективная и самая правдивая. Особенно она ценна тем, что в ней много высказываний самого Ойстраха.

В главе, посвященной Ойстраху-дирижеру, я прочитал следующее признание самого Ойстраха: „Я нигде не обучался дирижированию, но моими учителями были выдающиеся дирижеры нашего времени, с которыми мне посчастливилось совместно выступать и музицировать. Среди них многие выдающиеся представители замечательной немецкой и австрийской школы дирижирования: Оскар Фрид, Герман Абендрот, Франц Конвичный, Герберт фон Караян, Йозеф Криппс, Карл Бем и другие".

Я позволил себе дословно привести это высказывание, так как оно полностью совпадает с моими оценками и с мо-

им мнением, тем более, что оно исходит от одного из крупнейших музыкальных деятелей нашего времени.

И в заключение я хочу сказать, что автором этой книги являюсь не только я, соавтор и моя жена – Резникова Адель, которая записала все мои воспоминания и вдохнула в них жизнь, без чего они остались бы только моими воспоминаниями.

Приношу также мою искреннюю признательность писателям и журналистам Борису Андреевичу Филиппову и Михаилу Германовичу Германову, которые оказали мне весьма существенную помощь при написании моих „Воспоминаний".

ОГЛАВЛЕНИЕ



Здание государственной Академической Филармонии

Большой зал Государственной Акалемической Филармонии

Пьер Монтэ

Артур Шнабель



Фриц Штидри

А. К. Глазунов

С. А. Кусевицкий

Альберт Коутс

Георг Себастьян

Эйжен Сенкар